



**António Manuel
Chagas Rosa**

**Figuras rítmicas e significados poéticos em *Das
Buch der hängenden Gärten (O Livro dos Jardins
Suspendidos)* de Stefan George e Arnold Schönberg**



**António Manuel
Chagas Rosa**

**Figuras rítmicas e significados poéticos em *Das
Buch der hängenden Gärten (O Livro dos Jardins
Suspendidos)* de Stefan George e Arnold Schönberg**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Prof.^a Doutora Isabel Abranches de Soveral, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro



o júri

presidente

Professor Doutor Jorge Carvalho Arroteia
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

vogais

Professor Doutor Gerhard Otto Doderer
Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa

Professor Doutor João Pedro Paiva de Oliveira
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Professor Doutor José Tomás Henriques
Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa

Professora Doutora Isabel Maria Machado Abranches de Soveral
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Coordenadora)

Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professor Doutor Cristopher Consitt Bochmann
Equiparado a Professor Coordenador da Escola Superior de Música do
Instituto Politécnico de Lisboa



agradecimentos

Pela aceitação da minha proposta de tese, o meu primeiro agradecimento dirige-se à Universidade de Aveiro, que me tem proporcionado aprender e crescer. Dentro da Universidade, este agradecimento estende-se ao Presidente do Conselho Directivo do DECA – Prof. Doutor Fernando Ramos –, pela sua intervenção para a obtenção de um precioso ano sabático que me permitiu concentrar-me em absoluto na elaboração do texto final da dissertação.

O meu segundo agradecimento – esta ordem não pressupondo obviamente qualquer hierarquia na minha lista de reconhecimentos – vai para a Prof.^a Doutora Isabel Abranches de Soveral, minha orientadora, a quem devo uma impagável ajuda nos caminhos do raciocínio, da auto-crítica, da formulação e expressão de pensamento e na disciplina necessárias a que a investigação chegasse a bom porto. A sua orientação permanece para mim modelar, tanto no plano da ética deontológica como no da amizade, onde a sua generosa disponibilidade para esclarecer dúvidas e inspirar ânimo e auto-confiança nunca faltou.

Em terceiro lugar, quero exprimir o meu reconhecimento à Dr.^a Nadja Kayali, eminente dramaturga austríaca, que me forneceu uma ajuda inestimável nos meandros dos arquivos de Viena. Em particular, no Arnold Schönberg Center de Viena, gostaria ainda de agradecer os valiosos conselhos e esclarecimentos dos arquivistas Drs. Marie-Thérèse Muxeneder e Heike Fess. Quero ainda referir as facilidades de consulta e requisição da Openbare Bibliotheek (Biblioteca Pública) de Amesterdão, cujos moldes de funcionamento deveriam ser imitados pelo mundo fora. Incluo no meu reconhecimento o antropólogo Doutor Paulo José Jorge que colocou os seus conhecimentos e livros à minha disposição – tão importantes que foram para a área de investigação concernente às raízes mitológicas do ciclo de Schönberg e George.

No círculo de familiares e amigos, é indispensável referir o meu reconhecimento a meus Pais pelo ânimo com que seguiram os trabalhos e pelo apoio financeiro dado à investigação, ao Arq.^o Rolf Heinemann pelo seu encorajamento diário, paciência indefectível e ajuda nas traduções do alemão, à Família Lind-Kayali e a Eduard Hermans pela hospitalidade em Viena e Amesterdão, respectivamente.

O trabalho de edição e grafismo da tese esteve a cargo de Rui Martins e do Dr. Jorge Alexandre Costa, a quem apresento, finalmente, um vivo testemunho de gratidão e amizade.



palavras-chave

Relações música-texto, tipologia rítmica, planos semânticos, decodificação poética; composição livre.

resumo

A presente dissertação tem um formato bipartido, constituindo a primeira das suas partes um trabalho de investigação teórico, e a segunda um corpo de composições livres. A investigação analisa as relações entre ritmos e significados semânticos no ciclo de canções *Das Buch der hängenden Gärten* (*O Livro dos jardins Suspensos*) op. 15 de Arnold Schönberg, sobre um livro de poemas homónimo de Stefan George. As composições que integram a Tese são o ciclo de canções *Non Altro* para tenor, piano e electrónica, sobre textos de Michelangelo Buonarroti; a ópera de câmara *Melodias Estranhas*, com libreto de Gerrit Komrij; e a peça para coro de câmara intitulada *Quatrains du Secret Estude*, sobre centúrias de Michel de Nostredame ou Nostradamus. O seguinte resumo restringe-se ao trabalho de investigação, incluindo-se um texto introdutório às partituras no início da 2ª parte da presente Tese. A investigação sobre o op. 15 de Schönberg decorreu da convicção de que, na representação musical de obras vocais, as diferentes formulações rítmicas correspondem diferentes níveis de significados semânticos. Trata-se de um trabalho que procura aprofundar as relações entre música e texto, privilegiando a observação do comportamento de ritmos e seus padrões. Para a aferição de tais correspondências, o trabalho de investigação propõe uma estratificação rítmica que se consubstancia numa tipologia tripartida, a qual inclui famílias rítmicas cuja designação – ritmos objectivantes, sincopados e sensoriais – foi buscar justificação nas funções históricas que o ritmo desempenha na música ocidental desde a Antiguidade Grega. Constatou-se que, na obra estudada, cada um dos tipos rítmicos articula significados semânticos específicos, agrupando-se estes em três famílias que estabelecem com os tipos rítmicos os seguintes binómios: ritmos objectivantes/ significados de cariz intelectual, ritmos sincopados/significados do foro emocional e ritmos sensoriais/significados referentes a sensações e imagens. A relação entre estes dois critérios de análise passou igualmente pelo estudo de outros elementos musicais (harmonia, timbre, agógica), tendo-se, porém, concluído que o comportamento dos tipos rítmicos face às famílias de significados semânticos (e suas implicações poéticas) apresenta muito mais estabilidade do que o evoluir de harmonias face ao mesmo universo.



keywords

Music and text, rythmical types, semantic levels, poetic readings; free composition.

abstract

This dissertation is structured in two different parts, being the first of them a theoretical investigation, and the second an autonomous body of free compositions. The investigation analyses the relationship between rythm and semantics in the song cycle *Das Buch der hängenden Gärten* (*The Book of the Hanging Gardens*) op. 15, by Arnold Schoenberg, on a book of poems by Stefan George that bears the same title. The free compositions that are included in this dissertation are the songs from the cycle *Non Altro* for tenor, piano and electronics, on texts by Michelangelo Buonarroti; the chamber opera *Melodias Estranhas*, with a libreto by Gerrit Komrij; and finally the a capella chorus piece *Quatrains du Secret Estude*, on texts by Michel de Nostredame or Nostradamus. This abstract focuses solely on the investigation on Schoenberg's op. 15.

The investigation was conducted based on the premise that, in the musical representation of vocal works, a correspondence between different levels of semantic meanings and rythmical formulae can be found. Therefore, its paths cross the ways between music and text, enhancing the observation of rythmical cells and patterns in the scores. In order to establish solid correspondences between words and rhythm, a specific methodology was created. This consists of a three-level scheme that groups rythmical "families", whose designations (objective, syncopated and sensorial) were supported by the historical functions that rythm has played in the Western music since Ancient Greece. The investigation claims to have found in the *Das Buch* a clear parallelism between this three "families" and three platforms of semantic signification of the poems. The articulation between each of the rythmical types and its semantic counterpart made also possible that a three axes matrix could be used throughout the entire work: objective rythm/intelectual content of words; syncopated rythm/ emotional conotation of words; and finally, sensorial rythm/ sensorial conotation of words, that is to say, words that express images and sensations.

The relationship between these two criteria of analysis didn't neglect the study of other musical elements such as harmony, timbre and dynamics. However, the conclusions of the research point out to the fact that the behaviour of the rythmical types vs. the semantic levels (and their poetical implications), show much more stability and coherence than, for instance, the relation between harmonic types and the same semantic universe.

Índice

I Parte — Capítulo I: A génese da investigação — uma análise musical em contracorrente.....	7
2. Metodologia.....	11
2.1. A tradução dos poemas.....	12
2.2. A intervenção do compositor sobre os textos.....	14
2.3. Comparação entre estrutura poética e texto musical	17
2.4. Análises de conteúdos intervalares e harmónicos	18
3. Introdução à tipologia rítmica.....	19
3.1. As figuras de retórica musical	19
3.2. O ritmo como representação musical	22
3.3. Tipologia rítmica	26
3.3.1. Ritmos objectivantes	27
3.3.2. Ritmos sincopados.....	46
3.3.3. Ritmos sensoriais.....	50
3.4. Matriz rítmico-semântica.....	56
3.5.1. Elementos subsidiários dos tipos rítmicos: sobreposições rítmicas	58
3.5.2. Elementos subsidiários dos tipos rítmicos: sincronias	59
4. A apresentação da dissertação	60
 Capítulo I — 2ª parte: Introdução à análise hermenêutica das canções	63
2. Schönberg e o tratamento do texto	69
3. O <i>affaire</i> Gerstl e a descoberta da poesia de Stefan George	76
4. Cronologia do op. 15	82

Capítulo II — Os Jardins Suspensos	87
1ª Canção n.º 1 — <i>Unterm schutz</i>	89
1. Elementos motivico-harmónicos da 1ª canção como modelo do ciclo	91
2. Modelo de leitura comparada de texto e ritmo	109
3. Tipologia rítmica	114
3.1. Ritmos objectivantes	116
3.2. Ritmos sincopados	120
3.3. Ritmos sensoriais	128
4. Ritmo e percepção da forma musical	129
Canção n.º 2— <i>Hain in diesen paradiesen</i>	134
1. Forma musical e percurso poético	137
2. Tipologia rítmica	144
2. 1. Ritmos objectivantes	144
2.2. Síncopas.....	145
2.3.1. Ritmos sensoriais ternários.....	148
2.3.2. Ritmos sensoriais binários-quaternários.....	150
Canção n.º 3— <i>Als neuling trat ich ein</i>	151
1. Forma musical e percurso poético	155
2. Tipologia rítmica	161
2.1. Ritmos objectivantes	162
2.2. Síncopas.....	165
2.3. Ritmos sensoriais.....	168
Canção n.º 4 — <i>Da meine lippen</i>	170
1. Forma musical e percurso poético	173
2. Tipologia rítmica	179
2.1. Ritmos objectivantes	179

2.2. Síncopas.....	180
2.3. Ritmos sensoriais.....	182
Capítulo III — Intermezzo e Errância	185
Canção n.º 5 — <i>Saget mir</i>	187
1. Forma musical e percurso poético	190
2. Tipologia rítmica	196
2.1. Ritmos objectivantes	196
2.2. Síncopas.....	197
3. Brahms.....	198
4. Schubert.....	206
Canção n.º 6 — <i>Jedem werke</i>	237
1. Forma musical e percurso poético	240
2. Tipologia rítmica	246
2.1. Ritmos objectivantes	246
2.2. Síncopas.....	248
2.3. Ritmos sensoriais.....	249
Canção n.º 7 — <i>Angst und hoffen</i>	250
1. Forma musical e percurso poético	253
2. Tipologia rítmica	261
2.1. Ritmos objectivantes	261
2.2. Síncopas.....	263
2.3. Ritmos sensoriais.....	264
2.3.1. Células ternárias	264
2.3.2. Células quaternárias.....	264
Canção n.º 8 — <i>Wenn ich heut</i>	269

1. Forma musical e percurso poético	273
2. Tipologia rítmica – célula matriz	278
2.1. Ritmos objectivantes	280
2.2. Síncopas.....	283
2.3. Ritmos sensoriais.....	287
Canção n.º 9 — <i>Streng ist uns...</i>	289
1. Forma musical e percurso poético	292
2. Tipologia rítmica	297
2.1. Ritmos objectivantes	297
2.2. Síncopas.....	299
2.3. Ritmos sensoriais.....	301
 Capítulo IV — Regressão	 305
Canção n.º 10 — <i>Das schöne beet</i>	307
1. Introdução e enquadramento simbólico.....	310
2. Forma musical e percurso poético	332
3.1. Tipologia rítmica	339
3.2. Ritmos objectivantes	344
3.3. Síncopas.....	345
3.4. Ritmos sensoriais.....	348
3.4.1. Células ternárias	348
3.4.2. Células binárias e quaternárias	349
Canção n.º 11 — <i>Als wir hinter</i>	351
1. Forma musical e percurso poético	355
2. Tipologia rítmica	362
2.1. Ritmos objectivantes	362

2.2. Síncopas.....	366
2.3.1. Ritmos sensoriais binários e quaternários	368
2.3.2. Ritmos sensoriais ternários.....	373
Canção n.º 12 — <i>Wenn sich bei heilger ruh...</i>	374
1. Forma musical e percurso poético	377
2.1. Tipologia rítmica	382
2.2. Ritmos objectivantes	388
2.3. Síncopas.....	389
2.4. Ritmos sensoriais.....	391
Canção n.º 13 — <i>Du lehnest</i>	395
1. Forma musical e percurso poético	404
2. Tipologia rítmica	407
2.1.1. Ritmos objectivantes	407
2.2. Síncopas.....	410
2.3. Ritmos sensoriais.....	412
Canção n.º 14 — <i>Spricht nicht immer</i>	414
1. Forma musical e percurso poético	416
2. Tipologia rítmica	423
2.1. Ritmos objectivantes	423
2.2. Síncopas.....	425
2.3. Ritmos sensoriais.....	426
Canção n.º 15 — <i>Wir bevölkerten</i>	428
1. Forma musical e percurso poético	435
2. Tipologia rítmica	447
2.1. Ritmos objectivantes	447
2.2. Síncopas.....	450

2.3. Ritmos sensoriais	451
Conclusões	453
II Parte.....	469
<i>Non Altro</i>	474
<i>Melodias Estranhas</i>	477
<i>Quatrains du Secret Estude</i>	481
Bibliografia	511

I Parte

Capítulo I

RITMO E REPRESENTAÇÃO POÉTICO-SEMÂNTICA

(1ª parte)

1. A génese da investigação — uma análise musical em contracorrente

Uma proposta de análise musical fundamentada na observação preferencial do comportamento de um dos elementos formativos da linguagem musical — harmonia, melodia, ritmo ou timbre — suscitará sempre dúvidas quanto à sua legitimidade e eficácia. Porém, nem todos os elementos da música foram considerados equitativamente importantes ao longo das teorias musicais no Ocidente, e nem o são ainda à luz da ortodoxia analítica contemporânea. As análises de Heinrich Schenker (1869-1935) impuseram uma matriz hierárquica aos elementos da composição que ainda hoje goza de grande reputação nos Estados Unidos da América, em Inglaterra e na Alemanha. Apesar de fascinantes, as análises de Schenker reduzem a estrutura de uma composição a um esqueleto progressivamente mais simples até que, no fim do processo, apenas um acorde de três sons sobrevive¹. Mas Schenker é o corolário natural de uma linha analítica iniciada por Rameau² no princípio do séc. XVIII, privilegiadora do estudo da harmonia — a coluna vertebral do sistema tonal. Muitos pontos do método que Schenker consubstanciou em *Der freie Satz*³ sofreram uma contestação acérrima ao longo da 2ª metade do séc. XX. Entre

¹ SCHEEPERS, Paul; GRIJP, Louis Peter (eds). — *Van Aristoxenos tot Stockhausen II*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1990, p. 293.

² Nos dois primeiros livros do *Traité de l'harmonie* Rameau afirma que a harmonia reina sobre a melodia e o contraponto. Subjacente à concepção musical de Rameau está a aritmética do Classicismo Grego, a partir da qual ele concebe uma espécie de cosmogonia musical. Ao afirmar que a harmonia derivava do ritmo, entendia o ritmo como as relações numéricas que regem o mundo físico. Este “ritmo original” reflecte-se, pois, no poder que a música detém sobre os estados de alma do ser humano. Utilizou-se a edição do *Traité de l'harmonie* da Colección Facsimil (Serie a). Madrid: Arte Tripharia, 1984.

³ Publicado postumamente em Viena em 1935 pela Universal Edition. Esta edição, tendo sido preparada à pressa no intuito de não se perder tempo a homenagear o teórico, saiu crivada de erros tipográficos. Um dos

estes, e o que mais importa à presente investigação, encontra-se a deslocação da importância do ritmo para camadas (*Schichten*) estruturalmente inferiores aos da melodia e da harmonia. Carl Schachter propõe a ilibação de Schenker através de três artigos, onde defende que a tese estratificada schenkeriana é afinal uma janela aberta a um novo entendimento do ritmo como elemento nuclear do sistema tonal, e que as ideias de Schenker a esse nível tinham sido mal compreendidas⁴. As controvérsias suscitadas pela subalternização de ritmo e timbre esfumaram-se temporariamente após a implementação da série dodecafónica como sistema ordenador radical de todos os elementos da linguagem musical (altura dos sons, intensidades e ataques) por Pierre Boulez e por Karlheinz Stockhausen, a partir dos anos 50 do séc. XX, estes sob a influência da sombra inspiradora de Messiaen e do seu estudo *Modes de valeurs et d'intensités*⁵. Porém, o mérito próprio do ritmo como instrumento decodificador da expressão musical continua sendo descurado. Esta situação compreende-se à luz de dois factores: em primeiro lugar, desde a Grécia Antiga que as teorias musicais ocidentais concebem o ritmo como um elemento ordenador do tempo musical, sim, mas sobretudo tendo como concepção de base uma função do ritmo como vigilante da prosódia; em segundo lugar, porque os sistemas de análise na era pós-schenkeriana, não obstante a sua diversidade, levaram à difusão de visões analíticas onde a harmonia e a melodia gozam de supremacia sobre os contributos do ritmo e do timbre. O estudo preferencial da harmonia — por vezes numa desesperada busca de “funções” harmónicas dentro da atonalidade — é um sintoma indiscutível das dificuldades que o Ocidente tem em recuperar do trauma causado pela extinção formal do sistema tonal.

Metodologias de análise musical a partir de um determinado elemento da composição não implicam, porém, necessariamente a exclusão dos demais. No caso da música provida de texto, as relações entre palavras e elementos musicais específicos relevarão inclusive de interesse adicional, na medida em que a “legendagem” da composição possibilita uma observação das técnicas utilizadas pelo compositor ao serviço

alunos de Schenker, Oswald Jonas, tratou da revisão da segunda edição, igualmente publicada pela casa Universal em 1955.

⁴ As análises de Schachter, tal como as de Schenker, abordam exclusivamente obras tonais. Cf. SCHACHTER, Carl – “Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study”, in *Music Forum* 4 (1976), pp. 281-334; “Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction”, in *Music Forum* 5 (1980), pp. 197-232; New York: Columbia University Press, 1976. Na mesma linha, surgiu em 1983 *A Generative Theory of Tonal Music*, de Lerdahl e Jackendoff (MIT Press, Camb, MA), que inaugurou uma linha de investigação das relações entre a metodologia linguística de Chomsky e a teoria analítica de Schenker.

⁵ BOUCOURECHLIEV, André – *A Linguagem Musical*. Trad. António M. da Rocha. Lisboa: Edições 70, 2003, p. 35.

do valor semântico do texto. A exposição do comportamento específico de cada elemento musical relativamente à palavra e seu significado contextual — o significado que dela o compositor extrai — poderá abrir caminhos para uma descodificação de processos composicionais que na música puramente instrumental se confina habitualmente à abstracção da própria partitura. O modo como o compositor adapta o ritmo da prosódia aos ritmos do discurso musical (e o seu contrário), intervindo dramaticamente sobre o texto, fazendo dele o “seu” texto e redimensionando-o em favor de uma vontade de expressão que ultrapassará a simples soma das duas linguagens, é um estudo para o qual esta investigação pretende contribuir.

Matéria que extravasa os limites da presente investigação, as relações entre música e seus significados, e entre os seus “deveres” próximos e remotos, foram ao longo dos séculos debatidas nas mais variadas arenas, entre concílios papais e academias, entre a formulação do dodecafonismo schoenberguiano (como solução para a crise aberta pelo fim da era tonal) e a *music of chance* de John Cage, e discutidos desde Platão até à semiótica contemporânea, passando por Goethe, Nietzsche e Wittgenstein. O presente trabalho organiza-se a partir de uma observação detalhada da rítmica como suporte das realidades dos textos das canções em análise. Partindo das associações entre figuras rítmicas (estruturadas por famílias) e a tríade formada por simples fenómenos fonéticos, prosódia e significados semânticos, a exploração metodológica adoptada propõe explicar como as qualidades do ritmo suportam, consciente ou intuitivamente, a projecção musical dos valores imagéticos e os conteúdos poéticos do texto. Trata-se, pois, de entender o ritmo como um instrumento denotativo de um código de comunicação musical, numa aproximação à terminologia utilizada por Leonard B. Meyer em *Emotion and Meaning in Music*⁶. Meyer explica o potencial conotativo da experiência musical através de uma estratificação em dois níveis: ao nível do significado específico das ideias (na acepção de significado semântico do texto), onde os estados de espírito e os sentimentos do ouvinte que o fenómeno musical evoca são frequentemente incaracterísticos e difusos; e a um nível superior — o do significado simbólico e metafórico —, onde os conceitos se alargam a uma compreensão colectiva. Para isto contribui aquilo a que Meyer chama “mecanismos de convencionalização do comportamento comunicativo”, utilizados na comunicação de sensações e de emoções. Estes mecanismos podem ser tanto figuras melódicas, como

⁶ MEYER, L. B. - *Emotion and Meaning in Music (Note on Image, Processes, Connotations, Moods)*. University of Chicago Press. Chicago, 1956, pp. 256-272.

progressões harmónicas ou ainda estruturas rítmicas. Todos eles são produtos de códigos culturais bem delimitados na História e Geografia do Ocidente, constituindo poderosos factores condicionantes de respostas afectivas por associação. Para este autor, porém, os problemas que uma estética musical baseada na relação entre conotação e respostas sensoriais suscita, derivam da ausência de um quadro referencial que regule o nexos causal entre as sucessivas conotações ou associações afectivas:

Na literatura e na vida, as experiências sucessivas estão aparentemente ligadas pela sequência de eventos que lhes estão de permeio. A uma experiência deprimente segue-se uma experiência agradável, e a mudança é compreendida à luz dos eventos que as ligam. Mas embora a música possa apresentar as próprias experiências, nem que seja metaforicamente, não pode estipular as relações causais entre elas. Não há uma razão lógica — musical ou extra-musical — para nenhuma sucessão particular de conotações ou estados de alma.⁷

Embora seja pouco provável que um quadro único regulador do grau de representação dos acontecimentos musicais jamais venha a existir de forma sólida, as propostas de leitura da equivalência funcional rítmico-semântica que esta investigação apresenta são, pois, uma resposta à preocupação de Meyer. Privilegiando-se a condução dos ritmos, a finalidade deste trabalho é, naturalmente, dar um contributo para o entendimento da obra musical com texto que transcenda a mera valência das complementaridades, e não a de estabelecer o primado de uma das partes sobre o todo. Como observa Theodor Adorno, “os pormenores das obras tendem a imergir na totalidade através da integração: não sob a pressão da planificação, mas porque eles próprios são impelidos ao seu declínio. O que confere cunho e importância aos pormenores [...] é aquilo por cujo intermédio eles querem ir para além de si, a condição imanente da sua síntese.”⁸

O ritmo — o agente escultor do tempo musical — regista todas as alterações ocorridas nas demais coordenadas da partitura. Os mínimos cambiantes verificados no espectro harmónico, na altura, duração, intensidade e cor dos sons, formam como que um mapa das funções vitais da obra, através do qual não apenas a sua identidade se descobre mas também o seu “estilo de vida”. Estudar uma obra a partir da sua orgânica rítmica

⁷ Ibidem, p. 271. As traduções do alemão foram feitas em colaboração com Rolf Heinemann. As restantes traduções de textos, citações bibliográficas e referências são da autoria de António Chagas Rosa.

⁸ ADORNO, Thodor W. - *Experiência e Criação Artística – Paralipómenos à Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Edições 70, Lisboa, 2003, p. 78.

intrínseca — sem se negar, por exemplo, que uma mudança de função harmónica poderá dar origem a um ritmo poderoso —, em vez de separar, conjuga todos os elementos constitutivos do discurso musical, pondo-os em comunicação através de um sistema de tempo. Mesmo no caso de ritmos flagrantemente ditados pelas alterações harmónicas, quer ainda no caso de ritmos eminentemente prosódicos, os detalhes da sua elaboração e a tipologia rítmica resultante das escolhas do compositor permitem que se ordenem ritmos consoante linhas de significados do texto. O confronto entre tendências rítmicas e forças poéticas, num quadro dinâmico e interdisciplinar, permite ainda observar como a intervenção do ritmo condiciona o entendimento da palavra e como a leitura que o compositor desta faz dita um ritmo preferencial, naquilo que se poderá descrever como um processo de dramatização bi-direccional. A identificação e catalogação dos processos rítmicos schoenberguianos no op. 15 pretende contribuir, pois, para a compreensão do todo orgânico de cada canção e do ciclo, não descartando a possibilidade de as suas essências e arquitectura reflectirem alegoricamente uma realidade que permanece obscura. Trata-se de uma abordagem que permanece negligenciada, tendo-se desde sempre privilegiado nas análises da obra de Schönberg os conteúdos melódicos e harmónicos, quiçá pela importância que o próprio compositor lhes deu em vida, levado que foi a justificar abundantemente as suas opções harmónicas nos períodos de charneira entre o romantismo tardio e o atonalismo livre, e entre este e a enunciação do serialismo. Schönberg, que nunca colocou o ritmo na rota para a descoberta das essências artísticas da sua obra, e esse trilha permanece ainda hoje parcialmente intocado. Foi este o desafio que despoletou a presente metodologia, que de uma forma o menos especulativa possível tenta discernir os itinerários que o compositor criou a partir dos poemas de Stefan George.

2. Metodologia

O presente estudo aplicado às quinze canções que formam o ciclo *Das Buch der hängenden Gärten* procura analisar as relações existentes entre estrutura rítmica e texto poético, tendo em vista a demonstração da sua lógica íntima. O entendimento particular das essências rítmicas relativamente aos significados semânticos dos poemas possibilitou que se fizesse da dramaturgia musical do ciclo uma leitura nova. Para tal se criou um

modelo de análise que, na terminologia da semiótica musical proposta por Jean-Jacques Nattiez em *Music and Discourse*⁹, se poderá considerar intermediário, posicionado entre modelos não-formalizados (análises impressionistas, paráfrases ou leituras hermenêuticas) e modelos formalizados (análises globais, classificativas ou taxonómicas). Apesar de as análises das canções não se poderem considerar exercícios de semiótica musical, a metodologia aplicada levou em conta a diferenciação que Ferdinand de Saussure faz entre significante e significado quando fala do signo no *Cours de Linguistique Générale*¹⁰. Nesta acepção se procurou fazer uma leitura do ritmo à luz do serviço que este presta à informação poética, de modo a que as relações entre figuras rítmicas, como significante, e informação poética, como significado, pudessem conjugar-se numa perspectiva hermenêutica explicativa e simultaneamente ordenada da representação musical que Schönberg fez do ciclo de George, sem se cair num formalismo excessivo que redundasse estranho ao impluso criativo musical que emanou directamente da leitura dos poemas.

Os passos metodológicos seguidos na investigação plasam três critérios: o da tradução dos poemas, o da observação do grau de intervenção do compositor sobre a estrutura dos poemas e o estabelecimento de uma tipologia rítmico-semântica.

2.1. A tradução dos poemas

As relações entre texto e respectiva expressão musical obrigam, tanto num trabalho de investigação como na performance musical, a uma incondicional apreensão do sentido literal das palavras. No presente caso, a tradução dos poemas regeu-se pela preocupação de se seguir um caminho que honrasse a qualidade literária das versões originais sem que, todavia, se perdesse o sentido de literalidade dos significados semânticos. A métrica e a rima dos originais foi preterida no intuito de se obterem correspondências tão exactas quanto possível entre significados poéticos e ritmo musical. As traduções propostas não pretendem, pois, representar uma reconstituição literária em português dos originais, antes devem ser lidas como suporte da investigação. Conscientemente se descartou uma opção

⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques: *Music and Discourse – Toward a Semiology of Music*. Trad. Carolyn Abbate. Princeton University Press, Princeton, 1990, pp.139-182.

¹⁰ SAUSSURE, Ferdinand de - *Cours de Linguistique Générale*, Ed. crítica de Tullio de Marco. Paris, Payot, 1972, pp. 13-43.

de tradução livre do tipo daquela que consta da edição da Universal Edition do op. 15 de Schönberg¹¹. Este trata-se de um caso extremo de recriação poética, onde por vezes se chegou a deturpar a estrutura dos poemas de Stefan George, como acontece com a 14ª canção. Para um claro entendimento da relação entre palavra e sua expressão musical é da maior importância procurar determinar-se o sentido exacto que a palavra assume para o compositor no momento em que este decide fazer a sua *mise-en-scène* musical. Por outro lado, uma tradução literal incorre no risco de se tornar demasiado redutora, frequentemente desprezando significados remotos ou outros ainda entretanto caídos em desuso, mas em vigor ao tempo da criação dos poemas. O primeiro poema do op. 15 oferece um exemplo deste cuidado no verso *Kamen kerzen das gesträuch entzünden*, cujas traduções modernas consultadas (em francês e italiano, mas também em inglês) invariavelmente resultam em “Vieram velas incendiar a ramagem”. Partindo da acepção de *kerzen*¹² como “velas”, naturalmente se toma o verbo *entzünden* por “incendiar”, que é o significado mais corrente do verbo. Ora *kerzen* tem também um significado botânico (*Blütenkerzen*), aplicável a flores com formas que lembram velas — como no caso do castanheiro —, o qual se adequa melhor ao contexto vegetal do poema. Assim sendo, a tradução proposta é a de “Vieram flores iluminar a ramagem”, na convicção de que o significado secundário de *entzünden*, que é “iluminar”, ao invés de “incendiar”, melhor respeita o ambiente nocturno da cena.

A tradução da língua alemã para português coloca ainda problemas específicos ao nível da estrutura da frase, sobretudo devido à colocação frequente do predicado no final da oração e à utilização de verbos e substantivos compostos cuja tradução obriga ao recurso de advérbios e de complementos determinativos. No primeiro caso há situações em que o significado de um verbo posicionado no fim da frase exerce uma força de atracção rítmica sobre toda uma frase musical desde o início, obrigando a que o ritmo desta deva ser prioritariamente entendido à luz do predicado. Exemplos destas ocorrências encontram-se já na 1ª canção, onde seis dos oito versos do poema terminam com predicados que determinaram, de uma maneira ou outra, as características rítmicas do material enunciado pelo canto e pelo piano, quer em conjunto quer separadamente. Ao mesmo tempo que os atributos rítmicos do predicado se manifestam já durante o enunciado do sujeito da oração — oração esta que pode coincidir com uma frase musical —, ao aproximar-se o verbo final

¹¹ Versão francesa da autoria de Jean Cassou e Max Deutsch. Universal Edition A.G., Viena e Londres, 1914 (rev. em 1941 por Arnold Schönberg).

¹² A minúscula respeita a ortografia original de George.

está-se já próximo da oração ou frase musical seguinte. Como consequência deste posicionamento do predicado, os elementos musicais postos ao serviço da sua descrição podem servir de duas maneiras a transição para a próxima frase: a) possibilitando um encadeamento subtil, sem paragens nem sobressaltos; b) alterando-se abruptamente, moldando desde o início uma nova frase que corre em direcção a um novo verbo final. Como exemplo do primeiro caso, na transição dos cc. 20-21 está a figura pontuada de semínima e colcheia sob o verbo *teilen*, ou “dividir”, que se projecta no compasso seguinte na mão esquerda do piano (mínima Mi e semínima Sol#). Na mesma canção, um exemplo da segunda categoria de ocorrências é fornecido pela transição dos cc.12-13, onde as fusas do 4º tempo do c.12 iniciam subitamente uma descrição musical determinada pelo efeito do verbo *speien*, ou “lançar”, que se propaga ao compasso seguinte.

2.2. A intervenção do compositor sobre os textos

Para além das peculiaridades da frase alemã, uma conformidade própria da poesia de Stefan George suscita divergentes leituras dos seus conteúdos e, por conseguinte, coloca-nos numa posição algo desconfortável no que toca à hierarquia dos assuntos neles contidos. Imbuído da estética simbolista francesa — sobretudo através da figura de Mallarmé, seu mentor — Stefan George cultivava uma escrita despojada de objectividade, onde as maiúsculas dos substantivos, ao contrário do que é norma em alemão, foram substituídas por minúsculas, ao mesmo tempo que as diferenças entre géneros masculino e feminino se encontram reduzidas ao mínimo indispensável. Crente no postulado de Mallarmé segundo o qual “nomear um objecto equivale a suprimir três quartos do prazer de um poema, que é feito pelo prazer da adivinha”, a poesia de George sugere mais do que descreve¹³. A consulta dos manuscritos da partitura do op. 15, possível através dos serviços on-line de que o Arnold Schönberg Center de Viena dispõe¹⁴, permite constatar até que ponto o compositor se propôs intervir nos poemas: Schönberg não só alterou a pontuação original de Stefan George como substituiu as minúsculas dos substantivos por maiúsculas,

¹³ NORTON, Robert E. - *Secret Germany: Stefan George and his circle*. Cornell University Press, Ithaca & London, New York, 2002, p. 75.

¹⁴ www.schoenberg.at Archiv & Bibliothek/Musikmanuskripte/15 Gedichte aus *Das Buch der Hängenden Gärten* op. 15 von Stefan George/Zweite Reinschrift.

restaurando uma norma que o poeta deliberadamente alterara. Como consequência da recuperação das maiúsculas, a maior parte dos substantivos dos poemas beneficia de uma ritmificação definidora que se afasta consideravelmente da vocação sugestiva (e não descritiva) que George atribuía à palavra. Um exemplo entre muitos, revelador de como as exigências da forma musical preponderam sobre a estrutura do poema, encontra-se logo na 1ª canção, onde o compositor optou por ignorar os dois pontos no final do sexto verso, substituindo-os por uma vírgula, prolongando deste modo a secção central da canção pelo sétimo verso adentro. Fica assim o primeiro verso da conclusão orgânica do poema — a qual forma uma espécie de *coda* com dois versos — reduzida a um só verso. Curiosamente, na edição da Universal, o afastamento de Schönberg da grafia e pontuação dos poemas é, por sua vez, considerado “autêntico” pelos editores, que optaram por incluir em preâmbulo uma versão dos poemas conforme à ortografia original de George¹⁵.

Um outro aspecto de referência concerne aos poemas de carácter descritivo do *Buch* (como é o caso da 1ª canção), onde a pontuação entre frases se resume a uma vírgula, apresentando o poeta os seus assuntos de forma sequencial e onde, para o leitor (e para o compositor também) não é óbvia qualquer preponderância entre os vários sujeitos da acção. Coube ao compositor traçar um caminho próprio dentro do poema, separando-o em partes que lhe servissem o propósito de construção, para a partir daí encontrar a sua própria forma. Os seis primeiros versos do primeiro poema descrevem diferentes acções que ocorrem em simultâneo, para além de fornecerem uma descrição do cenário onde essas acções se enquadram. Dois pontos separam o sexto do sétimo verso, criando o poeta junto do leitor uma expectativa que aumentou progressivamente ao longo das acções e imagens precedentes, anunciando agora um óbvio desenlace para esta breve cena de fábula. Os dois pontos são a única indicação formal de relevo de que o compositor se serviu para a montagem da sua própria forma, acabando por lhes alterar o sentido. As partes precedentes da canção são depreensíveis apenas através da concepção musical que Schönberg delas extrai e não através da estrutura do poema, cuja fluidez e multidireccionalidade deliberadamente escamoteiam a percepção de partes distintas. Com isto chama-se a atenção para o facto de que, no presente estudo, não só o entendimento do discurso musical

¹⁵ No texto da presente dissertação optou-se pela ortografia original de George, que inclui maiúsculas apenas nas palavras colocadas no início de cada verso. Quanto aos exemplos musicais providos de texto, o critério adoptado foi o de seguir a ortografia que consta dos manuscritos de Schönberg e que orientou a edição da Universal. Quando se verificam disparidades entre estas que sejam de interesse para a investigação, tal facto vem referido ao longo das análises das canções.

de Schönberg é passível de decifração através da comparação com a sua fonte poética, como o próprio poema só revela os seus significados semânticos próximos (e remotos, ao nível dos símbolos) através da leitura que Schönberg dele fez. Uma visão completa a outra, obrigando a uma leitura que corre nos dois sentidos.

Se uma canção nasce a partir do estímulo poético de um texto, não é menos verdade que o tratamento musical do texto desenvolve forças autónomas que vão tomando conta do discurso conjunto, muitas vezes uniformizando conceitos poéticos e ideias aparentemente distantes entre si, plasmando-as num tecido musical unificador. Esta ocorrência pode muito bem revelar numa determinada canção uma preponderância do musical sobre o poético, moldando-se o último de acordo com as necessidades do primeiro. Trata-se de uma questão amplamente debatida ao longo de toda a história do lied, bem documentada por Marcel Beaufils na sua história do lied alemão¹⁶. Para este autor, os compositores de *Lieder* podem dividir-se em duas famílias distintas: aqueles que puseram o poema acima de qualquer questão de ordem musical, seleccionando os seus textos decerto pela sua musicalidade ou por proximidade em relação ao seu próprio universo de sensibilidades e sentimentos, mas servindo incondicionalmente o poeta com uma música que mais não fará que irradiar a luz contida nos poemas, a este grupo pertencendo Schumann e Wolf, em parte Schubert e Mahler; e aqueles compositores que buscaram poemas adaptáveis ao seu próprio estilo musical, poemas que servissem de suporte a uma linguagem onde a composição musical é o tópico dominante, frequentemente recorrendo a textos de uma neutralidade que garantisse a integridade de um discurso musical que se diria ter começado “antes” da canção, encontrando-se nesta categoria Beethoven, o Schubert dos grandes ciclos, Brahms e Richard Strauss. Esta separação, aplicada aos compositores de lied mais importantes do séc. XIX, peca por demasiado redutora e porventura não serve mais do que para distinguir metodologias de trabalho. Um mesmo compositor pode optar, de forma mais ou menos consciente, por começar uma canção quer partindo do estímulo provocado pela leitura do poema, quer ainda por um qualquer fluxo musical preexistente. Além disso, numa mesma canção, as duas abordagens podem coexistir. Todavia, é possível discernir, entre os nomes acima citados, duas correntes distintas ao nível da operacionalidade criativa, duas atitudes, enfim, que irão influenciar poderosamente as mais diversas formas de escrita vocal abordadas ao longo do séc. XX. Segundo o critério simplificador de Beaufils, *Das Buch*

¹⁶ BEAUFILS, Marcel - *Le Lied Romantique Allemand*, Gallimard, Paris, 1956, pp. 236-7.

der Hängenden Gärten pertenceria à segunda categoria metodológica, onde critérios de natureza musical se sobrepõem à integridade dos textos tratados, dos quais se alimentou, de forma dinâmica e interactiva, é certo, o essencial da composição. Decorrente da apreciação do grau de intervenção do compositor sobre os textos, dois parâmetros complementares de análise se abrem na metodologia:

2.3. Comparação entre estrutura poética e texto musical

A comparação entre a estrutura do texto poético e a estrutura musical registou convergências e divergências entre as matrizes formais de ambos, observando-se como, em cada, canção Schönberg retira ao poema elementos que fundamentam a ordenação das partes da forma musical. Divergências como a adaptação de um poema de forma bipartida a uma estrutura musical tripartida (como exemplos, as 5ª e 9ª canções), demonstram de modo eloquente o grau de intervenção do compositor sobre o material poético, delineando um discurso dramático em subtexto que frequentemente se autonomiza da literalidade dos poemas. Nesta alínea se inclui ainda a comparação entre o esquema de rimas poéticas e o correspondente esquema de rimas musicais¹⁷ — quando o segundo se articula de forma consequente —, daí resultando uma perspectiva multifacetada da impressão geral que cada poema independente causou sobre o compositor, gerando uma adaptação musical que ora segue o modelo poético disciplinadamente, como que em exercício de estilo, ora deste se emancipando de forma assumidamente livre. Devido à sua riqueza, o tratamento rítmico da métrica dos poemas das 10ª e 12ª canções obrigou à elaboração de análises específicas comparadas entre métrica e ritmo musical.

¹⁷ As rimas musicais são células de duas notas que correspondem às duas últimas sílabas (o último pé) de cada verso. As análises das 8ª, 10ª e 12ª canções incluem esquemas de acentuações rítmicas que suscitam a ideia de que Schönberg preferiu em alguns casos criar uma linha de rimas não finais mas internas. Nesta ordem de intervenções, o aproveitamento da repetição da mesma palavra no início de um grupo de versos (efeito de anáfora) permite observar nas 7ª e 10ª canções como o compositor se interessou pela criação de um contraponto métrico musical face à rítmica dos poemas.

2.4. Análises de conteúdos intervalares e harmônicos

A análise global das canções procurou verificar a correspondência entre critérios intervalares, estruturas harmônicas (e respectivas características rítmicas) e significados poéticos nucleares, tendo-se desenvolvido para os critérios intervalares a proposta de análise que Harald Kaufmann publicou em 1967 num artigo de análise sobre a 1ª canção do ciclo¹⁸. Esta análise propõe uma estrutura de critérios (ou vectores) intervalares segundo um esquema tripartido interactivo cromático, diatónico e de tons inteiros. A tripartição de Kaufmann aplica-se exclusivamente à estruturação intervalar da canção, a partir da qual se pode observar como Schönberg contruiu motivos e acordes e ordenou transposições, articulando os três critérios simultaneamente. Embora a análise de Kaufmann não tenha privilegiado o ritmo, a sua proposta de entendimento do ordenamento de pulsações dentro da estrutura da canção levou-o a enunciar uma proposta de leitura do ritmo que se discute na análise da 1ª canção incluída na presente Tese¹⁹. Todavia, a tipologia de critérios intervalares de Kaufmann oferece uma correspondência de base à tipologia rítmica agora proposta, havendo a registar coincidências substanciais entre cada vector intervalar e uma família rítmica-tipo. Este quadro, ou matriz, de incidências comuns encontra-se exposto no presente capítulo, no final da *Tipologia Rítmica* (p. 57), fazendo-se corresponder um nível de informação semântica próprio a cada tipo rítmico. A partir deste quadro foi possível, pois, estudarem-se as evoluções e desvios relativos que cada vector intervalar, tipo rítmico e plano semântico registam ao longo de cada canção e do ciclo.

¹⁸ KAUFMANN, Harald – “Struktur in Schönbergs Georgliedern” (“A estrutura das canções de George de Schönberg”), in *Musik-Konzepte-Arnold Schönberg*, Sonderband, Munique, Dezembro de 1980, pp. 83-92.

¹⁹ V. Cap. II, p. 129-133.

3. Introdução à tipologia rítmica

Identificados os tipos rítmicos, passou-se à sua separação e catalogação em famílias-tipo, estabelecendo-se correspondências para com famílias correspondentes de significados semânticos, e registando-se as suas interações de modo a determinarem-se hierarquias de tipos rítmicos ao serviço descritivo de conceitos poéticos-chave. A fixação de correspondências entre ritmo e texto fez-se a partir da observação exaustiva da incidência das palavras sobre o texto musical, dando-se particular enfoque a morfologias rítmicas singulares e plurais (células simples e sequências de células) de modo a poderem estabelecer-se padrões seguros de correspondências rítmico-semânticas. Para a fixação de uma terminologia adequada aos resultados que a investigação apresenta, contaram os contributos da função histórica de algumas figuras herdadas da antiga retórica musical e os estudos do filósofo Peter Kivy sobre a metáfora como instrumento de representação musical de conteúdos extra-musicais.

3.1. As figuras de retórica musical

Um dos códigos mais utilizados em música para a expressão dos conteúdos emocionais do texto são as figuras musicais oriundas da retórica clássica. As figuras retóricas constituem exceções ao discurso sintático, agindo sobre este com o intento de lhe imprimir ênfase e expressão adicionais. São alterações de natureza afectiva do discurso, nas quais teóricos como Joachim Burmeister (1564-1629)²⁰ se inspirou para, a partir delas, elaborar um catálogo de gestos musicais correspondentes, como ornamento do discurso musical, vocal e instrumental. Os compositores do Maneirismo e do Barroco, sedentos de novas armas de expressão, irão socorrer-se das figuras de retórica no intuito de incutir imagens musicais no ouvinte, num momento histórico dominado pela dramatização tanto da música religiosa como da música profana. Para Vasco Negreiros:

²⁰ Fundamental para a compreensão da junção de forças entre Música e Retórica operada pela guerra de expressão artística desencadeada pelo Concílio de Trento (1545-1563), é o tratado *Hypomnematum musicae poeticae*, da autoria de Joachim Burmeister, onde surge a primeira análise exaustiva de uma obra completa em toda a história da música – o motete *In me transierunt* de Orlando di Lasso. V. BURMEISTER, Joachim - *Musical Poetics (Hypomnematum musicae poeticae)*. Claude V. Palisca (ed.). Yale University Press, London, 1993.

Seja divididas em *figurae harmoniae*, *figurae melodiae* e *figurae tam harmoniae quam melodiae*, como as apresenta Burmeister, ou como *figurae simplices* (ou *figurae fundamentales*), para aquelas que têm função ornamental, e *figurae superficiales* (ou *figurae ideales*), para as que enfatizam o sentido do texto, segundo vários outros autores, [as figuras musicais] passam a ser matéria de trabalho à disposição da nova teoria poético-musical, suscitando a imaginação dos autores, em grande parte criadores de novas figuras e terminologias de encontro entre a Retórica e a Música.”²¹ [...] “Segundo Dietrich Bartel, das várias centenas de figuras da retórica literária foram adaptadas cerca de 160 figuras musicais, sendo porém possível a qualquer pessoa identificar muitas outras, sendo-o por inerência, ainda que não estejam catalogadas como tais.”²²

Para a presente investigação, importante é a consideração da influência que o factor rítmico tem no suporte de algumas figuras musicais — muitas delas constituindo, na prática, exemplos de construção de motivos — que vão perdurar no vocabulário dos compositores muito para além do desaparecimento oficial da gramática da *Musica Poetica*. Com o Romantismo e a proliferação de linguagens artísticas altamente individualizadas, as figuras musicais caíram em desuso, tendo porém uma presença residual de relevo em obras vocais e coral-sinfónicas de Mendelssohn a Bruckner. O longo período em que estiveram associadas à obtenção intencional de efeitos afectivos sobre o ouvinte está na origem da sua absorção no imaginário colectivo da composição ocidental, funcionando ainda subprodutos delas quer como recursos técnicos estruturantes, quer sob a forma de arquétipos colorísticos. O serialismo da 2ª Escola de Viena, através da recuperação de processos de organização de sons do período áureo da polifonia renascentista (Webern e os modelos de Ockeghem, por exemplo), restaurou parcialmente figuras de natureza contrapontística tais como a *fuga realis* (imitação em todas as vozes), a *fuga imaginaria* (ou canon), a *anaphora* (imitação em algumas mas não em todas as vozes presentes), a *apokope* (imitação que não é seguida integralmente em todas as vozes), a *metalepsis* (imitação usando dois temas) e a *hypallage* (imitação onde em algumas vozes se ouve o retrógrado do tema). Outras figuras sobrevivem ainda, se bem que parcialmente, na função descritiva emocional que muita música vocal desempenha face ao texto literário utilizado. Os conteúdos afectivos destes

²¹ NEGREIROS, V - *Introdução às figuras de retórica poético-musical*. Textos pedagógicos, Universidade de Aveiro, 2002, p. 18.

²² Ibidem, p. 22. Bartel é o autor do *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, que continua sendo a obra de referência a consultar sobre os conteúdos e funções das figuras musicais do Renascimento, Maneirismo e primeiro Barroco. V. BARTEL, Dietrich - *Handbuch der musikalischen Figurenlehre (Manual das figuras de retórica musical)*. Laaber Verlag, Freiburg, 2004.

derivados de figuras poético-musicais provam ainda ser ferramentas úteis para a descodificação de ambientes sonoros em música puramente instrumental, sendo frequentemente utilizadas pelos compositores de forma intuitiva. A sua permanência oculta nos reportórios do séc. XX começou, porém, a despertar o interesse dos musicólogos contemporâneos, mais precisamente a partir de 1970, data em que Luigi Nono, nas conferências intituladas *Text-Musik-Gesang*, referiu a necessidade de se fazer um trabalho sobre a *oratio* musical do séc. XX:

Um trabalho comparativo entre as formulações melódicas do nosso século com as dos séculos passados poderia mostrar onde a expressão do nosso tempo se realizou plenamente e onde se realizou apenas aparentemente, na medida em que estruturas retóricas e modos caídos em desuso, ligados a uma concepção musical e estrutural diferente, entravam esta realização. Poderia tomar-se como tema de trabalho a relação entre a concepção da melodia em Webern [...] e suas consequências na formulação melódica do retorno monótono de alguns esquemas melódicos simples, que se podem reportar a fórmulas declamatórias do passado, apesar das suas funções seriais e interválicas. Constata-se o mesmo fenómeno não apenas na música ligada à palavra mas também na música instrumental de Webern.²³

No op. 15 de Schönberg, uma das principais forças rítmicas em presença é a síncope, directamente derivada da *syncopatio*. Enquanto que a figura de retórica musical trazia um elemento de debilidade, humildade ou doçura ao discurso, a síncope schoenberguiana gere oscilações do tempo musical de tal forma que estas se tornam indicadores das qualidades psicossomáticas do percurso do protagonista masculino do drama poético. Este encontra-se desde a primeira canção dominado pela paixão e pela incerteza, ou seja, manifestações todas elas afins de debilidade física e psíquica. Outros exemplos do uso de figuras de retórica musical se encontram no uso abundante que Schönberg faz no ciclo de sequências ascendentes e descendentes de terceiras paralelas — a *hypotiposis* — subordinadas a significados do poema que implicam situações emocionais respectivamente de alívio ou de depressão; e a *pathopeia*, ou uso intenso de meios-tons estranhos à tonalidade, que servia para exprimir sensações de dor e movimentos de alma, entre outras coisas, reencontra-se de tal modo consequente ao longo das canções do ciclo

²³ Formulação da autoria de Helmut Lachenmann a partir de duas conferências proferidas por Nono em Darmstad, a 7 e 8 de Julho de 1960. V. NONO, L. – *Écrits*. Christian Bourgois Éditeur, 1993, p. 167-8.

associada a um tipo de texturas rítmicas específica que inclusive serviu de base à definição de uma das três famílias de ritmos estruturantes da obra — a dos ritmos sensoriais. Outras figuras como a *circulatio* (desenho melódico circular em torno de uma nota principal) e a *variatio* (preenchimento do espaço entre duas notas principais), caracterizadas pela utilização de figuras rítmicas regulares que, no conjunto, formam sequências de células simpáticas aos tempos fortes do compasso, encontram-se também substancialmente presentes na morfologia dos ritmos sensoriais, adaptando-se o carácter subjectivo do seu antigo papel à descrição, também ela subjectiva, da visão de Schönberg sobre elementos visuais específicos e impressões de natureza sensorial dos poemas.

3.2. O ritmo como representação musical

A determinação das identidades dos tipos rítmicos que a presente investigação propõe e o estabelecimento das suas propriedades apoiaram-se nas teses defendidas por Peter Kivy em *Sound and Semblance* sobre a natureza “representativa” da música ocidental²⁴. O princípio aristotélico da música como imitação das emoções e dos estados de alma humanos é reformulado por Kivy, propondo os termos “representação” e “expressão” musicais como substitutos do conceito de “imitação” enunciado por Aristóteles na *Política VII* (1340a). Os estudos de Kivy abrangem obras que se situam entre os sécs. XVIII e XX, incluindo exemplos de Bach, Händel, Telemann, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Humperdinck e Honegger, entre outros. A sua investigação procurou estabelecer como os mais diversos géneros musicais, a partir do período Barroco, sempre contiveram elementos ilustrativos não só de emoções e estados de alma mas também de elementos extra-musicais, quer de natureza psicológica, quer de natureza pictórica naturalista ou alegórica. A ilustração é entendida como sugestão, variando o grau de fidelidade possível em relação ao modelo descrito segundo uma escala de tipologias detalhadamente exemplificada. Ao longo da obra, o autor alerta para os cuidados a ter relativamente a uma compartimentação excessiva entre tipos representativos, por se encontrarem entre os muitos exemplos possíveis algumas situações musicais na fronteira entre dois tipos definidos. A análise de cada passagem musical obriga, pois, a uma visão

²⁴ KIVY, P. – *Sound and Semblance*. Cornell University Press, Ithaca and London, New York, 1984, pp. 28-60.

dinâmica e não dogmática entre o assunto descrito e a respectiva imagem musical, podendo inclusive variar o grau de fidelidade descritiva dentro de uma e mesma obra musical.

A tipologia de ilustrações musicais proposta por Peter Kivy divide-se em duas secções: a dos “retratos musicais” e a das “representações musicais”. Os primeiros dividem-se ainda em dois tipos: os que se reconhecem como tal, sem a ajuda de elementos externos à composição, e aqueles que carecem de algum tipo de informação (ou “legenda”) para serem decodificados. No primeiro tipo de retratos musicais possíveis, Kivy inclui os muitos casos em que os compositores recorrem a meios específicos imitativos com vistas a uma reprodução tão exacta quanto possível da entidade sonora que lhes serve de protótipo. Nesta categoria se encontram as inúmeras passagens em que instrumentos ou cantores imitam sons naturais (o canto dos pássaros, o som do vento, etc.), ou que a voz humana reproduz artisticamente mas de forma fidedigna as variantes sonoras da própria natureza humana (choro, riso, etc.). Ao segundo tipo de retratos musicais pertencem situações imitativas tais como as que ocorrem em *A Fundição de Aço* (1923) de Alexander Mossolov (1900-1973) ou em *Pacific 231* (1924) de Honegger (1892-1955), ambos replicando máquinas em funcionamento, que todavia requerem algum tipo de explicação, por levarem à sala de concertos experiências sonoras estranhas às expectativas impostas pelo cânone do ouvinte.

As “representações musicais” encontram-se muito próximas da categoria anterior. Kivy define três áreas de “representação musical”: “representações imitativas de sons” (*sounds like variety*), “representações não confinadas aos sons”, e “representações notacionais” (estas destinadas exclusivamente aos olhos do executante). As “representações imitativas” incluem toda a música que é explicada através de um texto (canções, cantatas, oratórias e óperas), onde a ilustração musical — que pode estar tanto a cargo da voz como das partes instrumentais — procura criar condições de plausibilidade associativa entre a realidade sonora da composição e o assunto do texto. Como exemplos, as inúmeras situações em que um piano ou uma orquestra reproduzem de forma naturalista mas estilizada o conteúdo do texto (movimentos de águas e moínhos nos *Lieder* românticos, descrições de cavalos a galope, de cenas de luta em ópera, etc.), e ainda todas as situações em que a manipulação de timbres, de dinâmicas e de texturas sugere símbolos religiosos e iconografia variada. Daqui deriva uma panóplia infinita de arquétipos descritivos (e de conhecidos lugares comuns na música ocidental) como os que confinam

os anjos às regiões agudas, remetendo os personagens mais perigosos para as graves. As “representações não imitativas” de sons são aquelas em que, ainda no domínio da música vocal, os elementos musicais são postos ao serviço da descrição de conceitos subjectivos do texto e não da mera ilustração de acções concretas. Desta categoria fazem parte os momentos da composição em que as qualidades intrínsecas da harmonia, do ritmo (incluindo métrica e tipo de compasso), a escolha das tonalidades e a disposição formal de uma composição²⁵ reflectem a mensagem do texto, estabelecendo-se com o ouvinte uma relação mais hermética ao nível do som e seu significado do que aquela que existe nas categorias anteriores. O autor aponta o emprego de valores rítmicos longos para palavras referentes a entidades de elevado estatuto (e o seu contrário para os tipos populares) ao exemplificar esta categoria representacional. Também, de Monteverdi a Puccini, a escolha de harmonias consonantes para sublinhar expressões do belo e de acordes dissonantes para a dor, a perda e a tristeza, têm constituído recursos omnipresentes da música ocidental. Esta categoria de representações musicais não confinadas à imitação de sons divide-se ainda, segundo Kivy, em duas subcategorias, que são as “representações por associação convencional” (conseguidas através de conexões extra-musicais) e as “representações internas” (aquelas que estipulam tacita ou explicitamente elementos descritivos específicos inerentes à composição). As primeiras aplicam-se às situações em que um determinado traço musical que o ouvinte já conhece — o qual poderá ser uma melodia inteira ou um ritmo — é apresentado num contexto diferente do original, funcionando assim como uma citação. Este tipo de representação não carece necessariamente de texto, embora em muitos casos a melodia citada provenha de obras vocais, tais como hinos e corais.

Para ilustrar este tipo de representações Kivy aponta para o uso sofisticado que J. S. Bach fez de melodias de corais, apresentadas por instrumentos em algumas das suas cantatas (como a Cantata 12, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*), apoiando-se no conhecimento íntimo que a congregação tinha das melodias e textos dos corais originais. Quanto à segunda subcategoria de representações não-imitativas (as “representações internas”, sem texto), Kivy entende-as não como eminentemente “representativas” mas sim como resultando de convenções internas inerentes à composição. O primeiro exemplo

²⁵ Kivy não menciona formas musicais explicitamente mas o exemplo de Mozart escolhido para exemplificar a fúria de Osmin n’*O Rapto do Serralho* demonstra como uma fuga pode servir representativamente situações de maior complexidade de sentimentos.

destes casos é o *leitmotiv* wagneriano: este poderá conter elementos representativos comuns às categorias acima descritas mas constitui fundamentalmente uma estipulação do compositor, algo que se poderá comparar à equivalência que o matemático faz entre símbolo e quantidade. Este género de representações tem em comum com as “representações por associação convencional” o facto de um determinado traço identificativo musical corresponder a um determinado conteúdo, o qual poderá ser um personagem ou uma qualquer situação dramática. Mas enquanto que as “representações por associação convencional” funcionam com base na identificação imediata da citação musical por parte do ouvinte, as “representações internas” vão-se tornando progressivamente “convencionais” à medida do desenrolar da composição, criando esta as condições necessárias à decodificação da sua própria simbologia dramático-musical. Ainda na mesma categoria de “representações internas”, Kivy inclui os casos que considera situarem-se na fronteira entre a convenção interna da obra musical e os casos de “representação notacional” — estes últimos destinados apenas aos olhos do executante, quase sempre de natureza humorística, onde, por exemplo, o compositor escreve música rápida por meio de valores longos e vice-versa. Nesta área limite, Kivy situa uma convenção de condução melódica a que os compositores têm recorrido desde o Renascimento, pela qual uma melodia descreve uma curva ascendente ou descendente conformemente ao texto que serve. Este exemplo simples abre, todavia, as portas ao entendimento das figuras de retórica musical — presentes em praticamente toda a música vocal e instrumental do Ocidente desde meados do séc. XVI —, não apenas aquelas que regem a condução melódica mas também as que orientam a forma, a escolha da marcha harmónica, dos ritmos, tipos de compasso e dos meios de expressão do texto de um modo global.

Para a presente investigação, a tipologia de Peter Kivy é importante na medida em que, aplicada ao ritmo — e este entendido como meio de aferição das relações entre texto e música —, reforçou o entendimento do ritmo como elemento musical representativo interno do texto literário. Assim, as três categorias rítmicas identificadas na presente Tese corresponderão a alguns dos tipos de representação musical propostos por Kivy (como adiante se verá), podendo-se duas delas entender como “representações musicais internas”, não imitativas (os ritmos sincopados e os ritmos objectivantes) e a terceira como uma “representação rítmica imitativa” (os ritmos sensoriais).

3.3. Tipologia rítmica

No seu estudo sobre *Das Buch der Hängenden Gärten*, a propósito das relações entre canto e piano nas duas primeiras canções do ciclo, Bryan R. Simms afirma que elas “representam um exemplo extremo da prosa musical que Schönberg tinha encontrado no estilo melódico assimétrico de Brahms” e que nelas “ritmo e pulsação regulares não são evidentes”.²⁶ A não evidência imediata de ritmos e pulsações regulares nas canções deriva do propósito intencional de Schönberg de criar um discurso vocal eminentemente prosódico, onde as assimetrias valorizam as emoções e os pensamentos expressos pelo cantor. Esta preocupação embrionária com a “prosa musical” encontra-se extensamente elucidada pelo próprio Schönberg no artigo intitulado *Brahms The Progressive* (1947)²⁷. No ensaio, Schönberg enumera os contributos históricos, desde Bach a Brahms, do seu estilo de escrita assimétrico, livre da ditadura dos períodos de quatro compassos com que já Wagner conscientemente romperá. Apesar de se poder considerar que a prosa musical existe desde que há música com texto, a conjugação dos processos rítmicos variacionais de Schönberg com a nova linguagem harmónica tendeu a sobrevalorizar a polémica sobre um aspecto de pura de expansão e contracção métrica de uma evolução generalizada da linguagem musical em direcção ao culto da assimetria²⁸.

Mas, ao contrário do enunciado de Simms, cada um dos tipos rítmicos identificados na investigação surge logo na 1ª canção de forma clara, sendo perceptível em cada um deles uma pulsação regular. As texturas rítmicas das canções são variadas, uma variedade em parte conforme à arte da variação transformativa schoenberguiana, mantendo porém afinidades referenciais a padrões de base definidos, rítmicos e harmónicos.

Schönberg aplicou às canções um tratamento rítmico onde é possível estabelecer-se a distinção entre três famílias ou tipos rítmicos, identificáveis precisamente através de pulsações próprias. Esta pulsação de base é que permite descodificar, logo a partir da 1ª canção, as relações existentes entre cada um dos três tipos rítmicos e um nível específico

²⁶ SIMMS, Bryan - *The Atonal Music of Arnold Schoenberg: 1908/1923*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2000, p. 49.

²⁷ In *Style and Idea*. Leonard Stein (ed.), Faber and Faber, London and Boston, 1975, p. 399-441.













²⁸ Sobre este assunto v. também DAHLHAUS, Carl – “La prose musicale”, in *Schoenberg*. Trad. Dominique Laveillé. Éditions Contrechamps, Genève, 1997, pp. 13-27.

do texto — emocional, intelectual ou colorístico. E se figuras rítmicas pertinentes a cada um destes tipos integram famílias harmónicas que, pela ordem de entrada na 1ª canção, apontam para uma unidade matricial entre moles harmónicas e expressão rítmica, há muito mais mobilidade entre tipos harmónicos e assunto poético do que entre este e tipos rítmicos. A correspondência entre ritmo e palavra não é, porém, linear. Ocorrem frequentes sobreposições entre camadas rítmicas sob o mesmo texto, tal como se verifica com as harmonias e seus derivados melódicos e motivicos, obrigando à busca do conceito-chave para o qual o ritmo concorre. Em outros casos, um determinado ritmo faz-se sentir em antecipação, preparando o terreno para um novo foco de atracção — quase sempre um verbo — que se situa mais à frente na oração. Os três tipos rítmicos variam em ordem de importância de canção para canção mas encontram-se bem distribuídos ao longo do ciclo, permitindo a sua incidência avaliar do peso que, em cada canção, tem o elemento emocional, o intelectual e o colorístico. Eis os tipos rítmicos que a investigação identificou:

3.3.1. Ritmos objectivantes

Na primeira categoria rítmica se inscreve um nível de operações ao qual se poderá chamar intelectual ou objectivante. Trata-se de ritmos basicamente sujeitos aos tempos fortes do compasso e que são formados por células que se estruturam em redor de dois ou quatro pulsos, apresentando-se sob formas simples ou pontuadas que se encontram sistematicamente associadas a palavras que exprimem:

1º — Significados intelectuais ou racionais, quer se trate de alegorias ou metáforas, quer de palavras cujo sentido semântico é de apreensão corrente ou literal. Exemplo 1:

1ª canção — <i>Unterm schutz</i> , cc.8-9											
											
<p><i>Un – term schutz von dich – ten blät – ter – grün- den,</i> <i>(Sob o escudo denso da folhagem,)</i></p>											

3ª canção — *Als neuling*, cc.11-13



Er – wä – le mich zu de – nen, die dir die – nen,
(*Elege-me entre os que te servem,*)

4ª canção — *Da meine lippen*, cc.4-6



Wo – hin mein fuss ge - riet:

(lit. *Aonde o meu passo conduziu*; a célula pontuada de marcha mimetiza, neste caso, a passada humana.)

cc.7-11



In an – drer her – ren präch – ti – ges ge – biet.
(*Ao excelso reino de outros senhores.*)

2º — Intimamente ligada à alínea anterior, a sinalética operacional da oração, isto é, aquilo a que se poderá chamar aproximadamente de ritmificação sintáctica, articula-se também sobre ritmos objectivantes; estas ocorrências são mais frequentes na enunciação de pronomes pessoais, complementos determinativos, advérbios e conjunções. Exemplo 2:

1ª canção — *Unterm schutz*, c.15



Draus *die klei – nen bä – che*
(*Para fora* *dos quais os regatos*)

4ª canção — *Da meine lippen*, cc.18-20



Vor dem ich oh – ne lass – ge – kniet, -

(*Ante o qual eu ajoelhara cem cessar*)

10ª canção — *Das schöne beet*, cc.21-22



Und in der mit -te

(*E no meio*, lit. centro)

3º — Palavras com carga significativa que exprime dureza, incluindo, por exemplo, elementos arquitectónicos da cena poética; significados afectos às qualidades de distanciamento e frieza do personagem feminino. Exemplo 3:

1ª canção — *Unterm schutz*, c.13



Fa – bel – tie – re

(*Animais fantásticos*, no caso, estátuas de pedra)

cc.17-18



Ka – men ker – zen das ge – sträuch ent – zün – den,

(*Vieram corolas iluminar os ramos*; à excepção da sincopação de *Kamen*, os restantes ritmos respeitam os tempos fortes dos compassos, sendo conformes às características dos ritmos objectivantes; o assunto poético é alegórico da mulher altiva e distante, consubstanciada na imagem da flor do castanheiro.)

9ª canção — *Streng ist*, cc.7-8



Streng ist uns das glück und sprö - de,
(*Severa nos é a sorte e áspera,*)

4º — Este tipo rítmico serve também processos vários de ritmificação do texto afectos à fixação ou imobilização dos sujeitos da acção poética. É o caso da oposição entre ritmos objectivantes e texturas sincopadas dos binómios de aceleração e desaceleração rítmica que são frequentes no ciclo e que são abordados no estudo dos ritmos sincopados²⁹. Na 1ª canção, o primeiro destes exemplos ocorre ainda em pausa vocal, nos cc.6-7 do prelúdio; na mesma canção, após a segunda aceleração (cc.8-14), a desaceleração inicia-se no c.15 precisamente em *draus* (para fora de), palavra que embora seja sincopada, recebe um ritmo que é morfologicamente objectivante. Outras ocorrências destes casos registaram-se, por exemplo, na 8ª canção (*Wenn ich heut*), no termo da secção A2, onde à aceleração dos cc.14-19 se segue um *ostinato* marcado, na pauta inferior do piano, por células pontuadas de semínima e colcheia; a dureza deste efeito propaga a ideia de obstáculo relativamente à vontade expressa do personagem de ir ao encontro da mulher amada. Um outro exemplo encontra-se na 9ª canção (*Streng ist*), onde à aceleração do c.16 (com anacrusa) se segue a retoma súbita de uma variante do ritmo objectivante que articulava o início da parte vocal (v. os cc.7-8 do Exemplo 3, que correspondem a um conteúdo poético agreste), descrevendo um personagem que, sedento, anseia por uma gota de chuva e se vê confrontado com novas privações.

Esta família de ritmos encontra-se frequentemente associada a conteúdos intervalares de natureza diatónica, embora integre outros vectores intervalares ao longo do ciclo, sem que com isso a sua função definidora e objectivante relativamente ao texto se altere. Por razões práticas e por corresponder a significados da ordem do objectivo, a esta família rítmica se chamou, pois, de objectivante. Foi neste tipo rítmico que se encontrou o maior número aspectos coincidentes com as “representações musicais internas” da tipologia de Kivy. Porém, ao contrário do uso intencional de *Leitmotieve* e de material

²⁹ De um modo geral, os lados aceleradores dos binómios regem-se por sínkopas, seguindo-se-lhes ritmos objectivantes estabilizadores do tempo musical. V. Cap. II, pp. 120-127.

afim, o recurso sistemático a células estruturalmente binárias para exprimir significados “duros” e significados operacionais da oração não parece resultar de uma intenção expressa do compositor, antes aparenta surgir por três razões distintas: em primeiro lugar, com o intuito de se obterem contrastes expressivos entre ideias de natureza oposta, alternando-se ritmos binários “duros” com ritmos ternários simples (células de três pulsos) e compostos (de seis pulsos), de carácter rotativo ou flutuante; em segundo lugar, como recurso inconsciente a concepções rítmicas arquetípicas que remontam à Antiguidade Clássica, as quais atribuem qualidades de género — masculino ou feminino — tanto a ritmos como a elementos musicais; em terceiro e mais importante lugar, a herança do espírito ordenador da *oratio* clássica, que entronca em práticas ancestrais de ritmificação da fala humana.

A primeira hipótese apoia-se no facto de tal alternância não se enquadrar no esquema variacional rítmico possível que Schönberg descreve em *Fundamentals of Music Composition*³⁰. Nesta obra eminentemente didáctica, Schönberg enumera as possibilidades transformativas da morfologia rítmica do *Grundgestalt* (material básico gerador da composição), permitindo a uma célula alterar-se das seguintes maneiras: a) por modificação das durações; b) por repetição de notas; c) por repetição de alguns ritmos; d) por deslocamento rítmico sobre as acentuações fundamentais; e) por adição de anacrusas; f) por alteração métrica (pouco recomendado pelo compositor). Os exemplos que Schönberg dá destas modificações na obra referida mostram que o carácter rítmico do material afectado não muda de “tipo” (na acepção da presente proposta metodológica), pelo que a razão de ser da alternância entre famílias rítmicas tem que ser perscrutada mais longe. Aproximadamente contemporâneos de Schönberg, Hugo Riemann (1849-1919) e Vincent d’Indy (1851-1931), formularam teorias que se aproximam das duas primeiras hipóteses acima mencionadas.

Em primeiro lugar, a pista do contraste. Entre as teorias do ritmo que surgiram na Alemanha ao longo do séc. XIX, a mais detalhada é da autoria de Hugo Riemann, teórico musical conhecido através do *Handbuch der Harmonielehre* que Schönberg criticava com frequência³¹. O seu pensamento sobre o ritmo foi publicado num outro trabalho, intitulado

³⁰ SCHÖNBERG, A. - *Fundamentals of Musical Composition*. Gerald Strang e Leonard Stein (eds.). Faber & Faber, London and Boston, 1967 (6ª edição, 1985), p. 10. Trata-se do último livro didáctico que Schönberg escreveu nos E. U. A., e que foi publicado pela primeira vez em 1954 (Williams & Norgate).

³¹ V. “For a Treatise in Composition” (1931), in *Style and Idea*, pp. 265-6; “Linear Counterpoint: Linear Polophony” (1931), *ibidem*, p. 297; “Phrasing” (1931), *ibidem*, p. 347.

*Catechismus der Musik*³², que se inscreve num território teórico contíguo aos da História e da Psicologia. Para Riemann, o ritmo era a ordem das modificações de intensidade dos sons e das modificações de velocidade na sucessão dos sons³³. Ao contrário de outros teóricos (Westphal, Lobe, etc.), que procuravam no ritmo padrões de unidades iguais, Riemann acreditava que era a desigualdade de valores (o “claro-escuro”) aquilo que formava a sua essência primordial. Todos os compassos resultariam de modificações de dois tipos básicos de compasso — o binário e o ternário —, emanando todas as formas rítmicas de contracções e divisões do tempo musical. Riemann estabelece ainda uma distinção entre ritmo, que avalia a desigualdade das durações dos sons, e metro, que é a determinação do “peso” de cada som dentro de uma célula rítmica. O peso resulta da maior ou menor atenção que se dá ao jogo interseccionado de durações e intensidades de som ou seja, respectivamente, o seu valor matemático e “qualidade lírica” inerente. Riemann afirma que a obra musical se ergue átomo a átomo perante a imaginação do ouvinte, enquanto que a obra de arte plástica se representa simultaneamente na sua totalidade. A memória infere, pois, na intensidade do prazer musical, servindo ritmo e compasso apenas para articular mnemotecnicamente as sensações libertadas pela audição. A diversidade subjacente à vida orgânica e psíquica humana reconhece-se, em última análise, no prazer do reconhecimento da diversidade rítmica, sendo este último ponto o que mais interessa à presente questão: os contrastes rítmicos em que o op. 15 de Schönberg é tão rico e que parecem porvir tanto de uma visão cosmogónica da música como da simples necessidade de nela espelhar a diversidade da vida.

Em segundo lugar, o género. Apesar de ser praticamente impossível demonstrar cientificamente os atributos de género na divisão apontada entre ritmos binários/quaternários e ritmos ternários na obra investigada, importa ter em conta que a criação musical revela procedimentos múltiplos que são ditados por automatismos do subconsciente do compositor e que poderão entroncar em tradições remotas. Os atributos de género têm sido defendidos de modo diverso pelos teóricos musicais ao longo dos últimos dois mil anos. Aristides Quintilianus (provavelmente séc. III d.C.) fez a distinção entre o género masculino do ritmo e o género feminino da melodia, argumentando que o *melos* é informe e que, como matéria passiva, não é capaz de projectar acção. É o ritmo

³² Publicado em Leipzig em 1888.

³³ V. L. P. GRIJP & SCHEEPERS, P., ob.cit. (vol. II), pp. 215-241.

que, como força criadora, o fecunda dando-lhe forma. Mas já nas essências do ritmo se encontra esta dualidade: sendo o ritmo um espelho do cosmos, a *thesis* significa a criação e a *arsis* a morte, ou o começo de uma nova vida.³⁴ Estas teorias ecoam nas concepções rítmicas de Vincent D'Indy, que define ritmo musical como representando a ordem e a proporção dentro do tempo³⁵. D'Indy parte do princípio que as relações de tempo são abstrações da mente humana e que não podem ser percebidas objectivamente, remontando à diferença entre tempo fraco e tempo forte a origem do ritmo binário: alargando-se o tempo forte ou interrompendo-se uma sucessão de dois tempos, obtém-se um ritmo ternário. D'Indy considerava que a mais pequena célula rítmica, também chamada de *monade rythmique*, é a sucessão de um tempo fraco e de um tempo forte, ou *temps léger* (*arsis*) e *temps lourd* (*thesis*). Quando o tempo forte é formado por apenas uma nota (e o fraco por mais do que uma nota), d'Indy fala de ritmo masculino; se o tempo forte inclui uma nota acentuada seguida uma ou mais notas, então está-se em presença de um ritmo feminino, podendo o tempo fraco ser constituído por uma ou mais notas. A estas sequências de células *arsis/thesis* masculinas ou femininas d'Indy chama *groupes rythmiques*. Num ritmo masculino, D'Indy coloca o acento tónico no tempo fraco e num ritmo feminino no tempo forte (isto como forma de valorização permanente do *temps léger*, pondo simultaneamente em causa a diferenciação entre tempos fracos e fortes).

Desta pequena resenha se depreende já que aos géneros não corresponde um *ethos* próprio e que a distinção entre ritmos masculinos e femininos dentro da frase musical se inscreve numa lógica operacional subjectiva, não implicando uma verdadeira oposição entre tipos rítmicos de natureza diferente. Porém, n'*O Livro dos Jardins Suspensos* passa-se algo que tem tanto de significativo como inesperado: existe uma correspondência de base entre ritmos objectivantes, simpáticos aos tempos fortes, e o material intervalar diatónico, ambos consequentemente associados ao plano semântico intelectual dos poemas e às qualidades do personagem feminino — uma firmeza próxima da dureza e uma perfeição que raia o inatingível. A ser verdadeira esta correspondência, na dramatização musical do ciclo de George, Schönberg inverte as qualidades de género que tradicionalmente se atribuem a conceitos harmónicos e a qualidades rítmicas: agora, a limpidez do diatonismo e a *thesis* (ou criação) representam a Mulher semideusa, enquanto

³⁴ In *Peri musikês* (finais do séc. III ou começos do séc. IV D.C.). Cf. L. P. GRIJP & SCHEEPERS, P., ob. cit. (vol. I), p. 90.

³⁵ D'INDY, Vincent - *Cours de Composition Musicale, Livre I*. Durand, Paris, 1903 (ed. rev. 1950).

que massas cromáticas e a *arsis* (entendida como síncope) dão corpo ao Homem errante e impotente. Trata-se de um assunto sobre ao qual a dissertação dá especial lugar ao longo da análise da 1ª canção e na introdução à análise da 10ª.

Em terceiro lugar, segue-se a pista prosódica. Historicamente, a morfologia dos ritmos objectivantes entronca na ritmificação da fala humana que, na Antiguidade Clássica, sofreu o seu primeiro processo de estilização. O equilíbrio entre liberdade rítmica e restrições de ordem métrica é um tema recorrente na História da Música ocidental, tendo Cícero (106-43 a.C.) sido o primeiro a sintetizar de forma clara as aspirações de Isócrates, Platão, Aristóteles e Quintiliano sobre a matéria em *De oratore*:

O orador une as palavras aos significados através de um ritmo que é a um tempo livre e delimitado. Pois após tê-lo colocado entre os limites da forma e do equilíbrio, ele liberta-o para que as palavras não fiquem presas umas às outras por uma lei métrica imutável nem tão livres que corram descontroladas³⁶.

Aristoxenos, considerado o primeiro teórico musical da Grécia Antiga, legou-nos na sua *Harmonika Stoicheia* (finais do séc. IV A.C.) a suma do entendimento dos elementos musicais em interligação — uma visão que qualquer metodologia de análise contemporânea ainda contempla. Apesar de a rítmica não constar da *Harmonika stoicheia*, Aristoxenos faz um interessante paralelismo entre rítmica e “harmónica” no que toca à diferença entre valores absolutos e relativos, ao explicar como se percebem intervalos através do ouvido e suas funções através do intelecto. Mas, no essencial, a rítmica de Aristoxenos limita-se a aferir uma adequada articulação prosódica do texto, uma vez que a música do período clássico grego dependia directamente da palavra³⁷. Sobre este aspecto, o antropólogo Luc Benoist afirma que os Gregos mais não fizeram do que assegurar teoricamente a mesma fidelidade prosódica que os povos semitas da bacia do Mediterrâneo, praticantes da transumância, mantinham relativamente às tradições orais:

³⁶ CICERO, Marcus Tullius - *De oratore* (Livro III). Trad. H. Rackham. (vol. II). Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1948, p. 139.

³⁷ “Esta cultura, tão interessada pela questão musical, não ofereceu qualquer representação notacional do aspecto rítmico. (...) A língua grega antiga só conhecia vogais longas e breves com duração proporcional absolutamente exacta, respectivamente de dobro e de metade, (...) não havendo portanto necessidade de escrever as durações implícitas no texto de cada canção”. NEGREIROS, Vasco – *Explorando a Motívica Rítmica Europeia*. Textos pedagógicos: Universidade de Aveiro, 2001, p. 9.

Para os Vedas e, mais tarde, para o Islão, o ritmo poético não apenas facilitava a retenção, a recitação e a transmissão dos textos sagrados, como também determinava naquele que recitava uma harmonização dos elementos inconscientes e não coordenados do ser, graças a vibrações síncronas que se propagavam nos prolongamentos psíquicos e espirituais da sua individualidade. Porque os ritmos, que formam o esqueleto de toda a natureza, [...] colocavam o homem em uníssono com esta harmonia cósmica que ele passava a ser capaz de sentir e de compreender.³⁸

Porém, é na obra de Aristides Quintilianus — *Peri mousikês* (em latim *De musica*) — que Pitágoras, Platão e sobretudo Aristoxenos são absorvidos pelo mundo latino, formando-se um corpo de conhecimentos que influenciou, entre outros, Martianus Capella (séc. V), os teóricos bizantinos Pachymeres (séc. XIII) e Bryennius (princípio do séc. XIV)³⁹. No Renascimento, Gaffurius, Valla e Salinas conheciam este tratado e ainda no séc. XVIII a sua influência é notória tanto em Johannes Mattheson⁴⁰ como em Friedrich Wilhelm Marpurg. Quintilianus defendeu a influência que a música detém sobre o temperamento humano, argumentando a necessidade da sua instrução. O autor define música como sendo a ciência do *melos* (a combinação de texto poético, som musical e ritmo) e o conhecimento de tudo o que com *melos* se relaciona, tal como movimentos e durações. Faz uma síntese da visão bipartida entre conhecimento teórico (onde integra a harmonia, o ritmo e a métrica) e prática artística dos filósofos gregos pré-clássicos e de Aristoxenos.

Quintilianus veicula ainda a visão platónica da música como a arte do “admissível” no domínio do som e do movimento, portanto, a sua natureza ética e a vocação educacional. Para ele, o ritmo é um sistema de “tempos” (*chronoi*, ou durações), ordenado a partir de tempos fortes e tempos fracos, respectivamente *arsis* (correspondente a um movimento ascendente) e *thesis* (queda, ou movimento descendente), dividindo-se a rítmica em cinco categorias (unidades de tempo, pés, tempo musical, modulações e composição rítmica). O *protos chronos* é a mais pequena unidade de tempo que os órgãos dos sentidos são capazes de apreender, que é indivisível, tal como um ponto. Esta unidade pode ser duplicada, triplicada ou quadruplicada, analogamente ao número de *dieses* (micro-intervalos pitagóricos) do tom inteiro e às proporções naturais das consonantes

³⁸ BENOIST, Luc - *Signos, Símbolos e Mitos*. Trad. Paula Taipas. Edições 70, Lisboa, 1999, p. 31.

³⁹ Cf. L. P. GRIJP & SCHEEPERS, P. (vol. I), pp. 81-98.

⁴⁰ Sobretudo na *Crítica Musica*, publicada em Hamburgo em 1722-1725 e Amesterdão (*Neueausgabe*) 1964.

básicas (2:1, 3:2 e 4:3). Há três ordens de “tempos” a considerar: 1) a rítmica, onde os as unidades evoluem de modo proporcional; 2) a arítmica, onde as unidades se sucedem de forma irregular ou “irracional”; 3) a “ritmóide”, oscilando entre as duas anteriores. O pé (*pus*)⁴¹ é uma parte do ritmo total e pode consituir tanto uma partícula *arsis* como *thesis*. Entende-se de sete maneiras diferentes, segundo: 1) a grandeza ou duração: um pé de duas ou três unidades; 2) o tipo: binário ou ternário; 3) a combinação: entre pés simples e pés sintéticos (dois ou mais pés); 4) a proporção (ou a ausência dela) na relação entre *arsis* e *thesis* (pés racionais e irracionais); 5) a divisão de grupos de pés em diferentes pés simples; 6) a forma; 7) a oposição, privilegiando-se a aposição simétrica entre pés como, por exemplo, um *trocheus* (_ ∪) e um *iambus* (∪ _). Quanto ao género (*genê*), Aristides diferencia três tipos de ritmo: 1) isorítmico, binário, onde a duração da *arsis* é igual à da *thesis* (ritmos dáctilos); 2) ternário, onde a *thesis* é duas vezes mais longa do que a *arsis* (ritmos jâmbicos); 3) hemiólico, onde a *thesis* é uma vez e meia mais longa do que a *arsis* (ritmos paeónicos). O encadeamento dos pés pode ser feito aos pares ou em sequência irregular, no total perfazendo doze variantes possíveis (no âmbito da mutação rítmica ou *metabolê rhythmikê*, que é uma qualquer alteração no ritmo ou no tempo). A composição rítmica é a capacidade criativa de produzir um ritmo, diferenciando-se aqui também as mesmas três actividades que regem a composição melódica: 1) *leipsis*: a escolha do ritmo; 2) *mixis*: a combinação de ritmos diferentes; 3) *chresis*: a divisão adequada entre *arseis* e *theseis*. De especial relevo para a presente investigação é a semelhança entre os ritmos simples que Quintilianus enumera e a morfologia dos ritmos objectivantes do op. 15 de Schönberg, atrás propostos. Os seguintes exemplos foram extraídos à monumental obra de F. A. Gevaert sobre a História e Teoria da música antiga:

1º — o *hegémon* ou proceleusmático simples: $\frac{2}{8}$ ♩;

2º — o proceleusmático duplo: $\frac{4}{8}$ ♩♩;

3º — o dáctilo: $\frac{2}{4}$ ♩ ♩;

⁴¹ Termo que em grego antigo servia para classificar um determinado conjunto de padrões de duração compostos por combinações de sílabas longas e breves, uma vez que a recitação e o canto estavam directamente ligados à dança, e portanto, aos pés. (V. NEGREIROS, *Explorando a Motívica Rítmica Europeia*, p. 10).

4º — o anapesto: $\frac{2}{4}$ ♩ | ♩ ;

5º — o espondeu simples: $\frac{2}{4}$ ♩ ♩ ;

6º — o espondeu *meizon*: ♩ ♩ ♩ ⁴².

Segundo Gevaert, “é na esfera dos sentimentos elevados, alimentando-se na consciência moral do indivíduo — religião, heroísmo, sofrimento suportado com nobreza — que se movem os ritmos binários. Entre estes, o dáctilo, o metro da poesia épica, tem um *ethos* severo, grandioso e de alto porte ideal. Ele acompanha a marcha dos deuses, evoca a imagem de um passado distante e misterioso, e proclama os golpes inflexíveis do destino. [...] Em movimento acelerado, o dáctilo converte-se facilmente num ritmo patético embora a sua gravidade não se altere; estes dáctilos agitados, aos quais se associava provavelmente o modo mixolídio, têm de um modo geral um acento muito viril, prestando-se melhor aos protestos contra os rigores do destino do que a gritos de dor desordenados”.⁴³ Nestas qualidades se reencontram algumas das características que, pouco alteradas pelo curso dos tempos, estão patentes na família rítmica definidora de espaço físico e dos elementos concretos do cenário, em primeira instância, mas também referentes às qualidades do misterioso personagem feminino do *Das Buch*. Com efeito, a Mulher encontra-se esboçada nos poemas como um ser distante e inibidor dos avanços do Homem apaixonado, cuja patologia da rejeição está patente no grupo central de poemas, sobretudo do 6º ao 9º. Na projecção musical que Schönberg fez do feminino, este encontra-se frequentemente associado ao universo sonoro diatónico e à sua expressão rítmica de base — os ritmos objectivantes —, numa flagrante inversão de género relativamente àquilo que, segundo Gevaert, considera típico do ritmo dáctilo — a virilidade. Exemplos desta conjugação de diatonia e rítmica objectivante são os casos da secção A1 da 3ª canção (*Als neuling*), onde o poema se refere ao recinto onde a Mulher pontifica, e o prelúdio da 10ª canção (*Das schöne beet*), devotado a uma críptica descrição da *genitalia* feminina. Embora esta constatação não sirva, no presente contexto, de base a um postulado teórico, estas incidências vêm assinaladas ao longo das análises das canções, na medida em que

⁴² GEVAERT, F. A. – *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité(I-II)*. Annoot-Braeckman, Gant, 1881, p. 36.

⁴³ Ibidem, p. 119 (vol. II).

possibilitam leituras das relações entre música e texto mais abrangentes do que as que derivariam de um simples cotejamento de dados.

O primado do ritmo musical como agente regulador da prosódia da língua de que o compositor se serve, confina este elemento a uma função primária da qual este não se emancipa até inícios do séc. XVI, quando o surto das músicas instrumentais renascentistas e das *frottole* venezianas (prefiguradoras do *bel canto*) inauguram ritmos descritivos de emoções, de elementos cenográficos e de ambientes naturalistas. Nos finais do séc. XVI surge em Itália uma reacção aos modos, expressões e complexidades da música polifónica (e ao seu género de eleição, o madrigal), que obliteravam o sentido claro e objectivo das palavras. Irradiando a partir da Camerata Fiorentina, opera-se um restauro das ideias veiculadas por Platão n' *A República*, como justificação da necessidade de se fazer depender de novo a melodia do ritmo dos textos, em favor de um discurso natural na música vocal⁴⁴. Este movimento está na génese de um género musical novo no Ocidente — a ópera —, cujo primeiro mentor foi Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591), pai do astrónomo Galileo. No *Diallogo della musica antica e della moderna* (1581) Galilei atacou violentamente as práticas dos madrigalistas seus contemporâneos⁴⁵, argumentando que era a monodia grega aquilo que melhor seguia os padrões naturais da fala humana e que, como tal, melhor podia afectar emoções e sentimentos⁴⁶. Galilei propunha, na prática, a substituição da imagem musical geral dos conteúdos dos textos por um discurso ritmicamente realista, onde a curva melódica deve imitar as inflexões da fala, abrindo deste modo caminho para um estilo declamatório inflamado que enaltece as qualidades próprias de um orador consumado⁴⁷. As ideias de Galilei foram postas em prática por Jacopo Peri (1561-1633) e Giulio Caccini (ca. 1546-1618), ambos compositores e cantores, tendo do segundo sobrevivido os primeiros exemplos que se conhecem da monodia florentina — as colectâneas de canções *Le nuove musiche* (1602 e 1614). A primeira ópera que se conhece resultou de uma colaboração entre Peri e Caccini e tem um libreto do poeta Ottavio Rinuccini, escrito por ocasião do casamento de Henrique IV de França com Maria de

⁴⁴ STRUNK, Oliver - *Source Readings in Music History*. W. W. Norton & Co., New York, 1950, p. 4.

⁴⁵ GALILEI, Vincenzo - *Diallogo della musica antica e della moderna*. Broude Brothers (edição fac-símile do manuscrito). New York, 1967, pp. 4-12.

⁴⁶ As raízes do pensamento de Galilei provêm do filólogo e historiador Girolamo Mei (1519-1594), que vivia em Roma ao serviço de um certo cardeal. Galileo e Mei corresponderam-se profusamente, resultando em última instância o nascimento da ópera das investigações de Mei no âmbito da história musical da antiguidade. V. STRUNK, O., ob. cit., pp.5-6.

⁴⁷ GALILEI, Vincenzo, ob. cit., pp. 137-41.

Medici em 1600. Esta ópera, intitulada *Euridice*, retoma o mito grego de Orfeu, tendo porém Rinuccini “permitido” que Eurídice permanecesse no mundo dos vivos devido ao carácter festivo do evento para o qual o poema foi concebido⁴⁸. Trata-se de uma ópera em um acto, com prólogo e cinco cenas, onde o novo estilo monódico se encontra patente em todas as árias e números de conjunto. Porém, de especial importância para a evolução do ritmo no período Barroco, são os recitativos com acompanhamento de baixo-contínuo, frequentemente assinalados com as indicações de *meno mosso* e de *espressivo* para a boa compreensão das palavras. O seguinte fragmento de recitativo, extraído às pp. 58-59 da partitura, exemplifica o tipo de ritmo prosódico que reinará inclusive nas óperas de Mozart. Exemplo 4:



Neste exemplo já se encontra uma típica sequência de células rítmicas que se poderão entender como objectivantes (a tentação é grande em chamar a esta família de “prosódica”), simples e pontuadas, onde os valores longos, todos eles incidindo sobre os tempos fortes, articulam as sílabas tónicas de palavras cujos significados se inscrevem na coordenada objectivante do texto, isto, é, as palavras que definem os conceitos nucleares da oração: *gior-no* (dia), *an-go-scia* (angústia), *pien* (cheio) e *gua-i* (tormentos). *Euridice* marca uma ocasião rara na História da Música ocidental, onde um novo estilo — e género — nasce a partir de uma formulação teórica e não de uma transformação ou depuração orgânica dentro de uma determinada prática musical. As suas consequências para o futuro teriam sido impensáveis para os seus mentores, Mei e Galilei, que de certo modo estenderam a projecção dos valores da *oratio* clássica à música artística vocal ocidental até às vésperas da Revolução Francesa. Mas terminará esta influência por aqui?

Como subproduto do espírito enciclopédico do Iluminismo, ocorre no início do séc. XIX uma bifurcação de interesses na teoria musical, nascendo a Musicologia em 1802 com

⁴⁸ WHITE, John D. - *Theories of Musical Texture in Western Music*. Garland Publishing, New York and London, 1995, p. 159.

a publicação da biografia de Johann Sebastian Bach, da autoria de J. N. Forkel. A manifestação de sentido crítico histórico no seio dos teóricos da música inscreve-se, por sua vez, num movimento à escala europeia de recuperação e identificação das raízes culturais de maior valor simbólico para os povos mais directamente afectos às Invasões Napoleónicas. Assim, História e Nacionalismo vão conjuntamente marcar a evolução do Romantismo europeu, iniciando esta aliança um longo processo de fragmentação de um património musical de valores que durante o Classicismo Vienense era mais ou menos transnacional, e cujos modelos de ponta circulavam entre Berlim, Viena e Nápoles. A expansão que a musicologia conhece ao longo do séc. XIX é pois marcada pelo interesse nacional da historiografia romântica, tendo dado origem a uma série de investigações sobre compositores autóctones ou estabelecidos nos países de origem dos próprios historiadores, inaugurando uma tendência que ainda hoje não se perdeu completamente⁴⁹. Diz Joseph Kerman que “o novo interesse pela História da Música foi acompanhado de uma nova posição na hierarquia das artes, sob o termo recém-cunhado de *estética*. A música foi considerada em si própria como uma estrutura de sons autónoma e não como um complemento da dança, da liturgia ou de textos líricos ou dramáticos. E a música foi valorizada não (ou não apenas) por ser agradável e comovente, mas porque era sentida como pressentimento do sublime.”⁵⁰ Esta consciência de autonomia da linguagem musical é particularmente sensível no momento em que o *Kunstlied* romântico põe a descoberto uma relação nova entre música e texto. A inserção da linha vocal dentro de um contexto polifónico determinado por princípios de organização instrumental — o caso dos ciclos da maturidade de Schubert e dos ciclos de Schumann —, prova que desde começos do séc. XIX há sinais evidentes da existência de uma linguagem musical não imitativa, tendente a tornar-se um sistema independente e auto-suficiente⁵¹. A ortodoxia teórica que controlava a maneira de se exprimirem sentimentos através da música, do mesmo modo como nas artes plásticas tardo-barroca e clássica se defendia uma imitação estilizada da

⁴⁹ É natural que as facilidades de acesso documental estejam na origem da historiografia nacionalista. Alguns exemplos ingleses: W. Dean e A. Tyson publicaram monografias de Händel e Clementi; a *Musical Antiquarian Society* publicou as primeiras partituras de Byrd, Wilbye, Dowland e Purcell; o rev. John Bumpus escreveu *A History of English Cathedral Music 1549-1899* e o editor William Chapell publicou *A Collection of National Airs* e *Popular Music of the Olden Time*. Cf. KERMAN, Joseph - *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. Col. Opus 86, Martins Fontes, São Paulo, 1987, p. 36.

⁵⁰ Ibidem, p. 82.

⁵¹ Já em 1755 Adam Smith afirmara que a música era essencialmente uma arte não imitativa, à excepção de momentos descritivos de carácter naturalista, tendo comparado o prazer intelectual que a música suscita àquele com que se contempla um grande sistema científico. Cf. LINDGREN, Ralph (ed.) - *The Early Writings of Adam Smith*. New York, 1967, p. 168.

natureza, perde terreno e vai calar-se longamente. Schiller, na continuação de Kant, impõe a noção da autonomia do belo e a independência da obra de arte. A origem da linguagem suscitou tantos estudos monográficos que no princípio do séc. XIX a Academia das Ciências de Berlim começava a recusar mais obras sobre o assunto⁵².

A autonomização da linguagem musical tem também muito a ver com o reagrupamento das músicas instrumentais dentro do esquema hierárquico dos géneros. O alargamento de um mercado burguês progressivamente mais letrado e endinheirado, que prefere as sensações do concerto público e se revê na estética dos pequenos heróis do quotidiano, leva a que a música religiosa e a música de corte se tornem obsoletas. Um inesperado surto de contributos proveniente de filósofos da Estética extravasa depois a especulação sobre o sublime na arte para inundar livrarias e salões de opiniões concretas sobre as relações entre o ritmo na música e na poesia. A questão era descobrir qual o ritmo original, se o da dança, se o da poesia ou ainda se o ritmo da música, e qual e de que maneira influiria sobre os demais. Formulavam-se desde finais do séc. XVIII métodos diversos de prospecção dessas origens e que se podem separar segundo critérios de genética, de teleologia, de fisiologia, de biologia, de psicologia e, finalmente, já em meados do séc. XIX, através dos meios da própria teoria musical. Tal diversidade metodológica poderia ter-se feito acompanhar de uma revisão teórica dos elementos musicais e suas funções na linguagem na era pós-beethoveniana, mas é em vão que se procura um equivalente ao *Versuch*⁵³ de C. P. E. Bach (1714-1788) nas primeiras décadas do séc. XIX. Em vez disso há compositores que falam polemicamente sobre obras e sobre estéticas, classificando rivais de pouco modernos ou mesmo de retrógrados. Por exemplo, Wagner atacou Meyerbeer e Berlioz no seu ensaio *Oper und Drama* (1851), onde inclusive

⁵² Desde Locke e Rousseau até Herder e Fichte que os filósofos se pronunciavam sobre o assunto. Cf. ROSEN, Charles - *The Romantic Generation*. Trad. Georges Bloch. Gallimard, Paris, 2002, p. 106.

⁵³ Publicada em Berlim em 1762, esta obra conheceu grande expansão no seu tempo. O *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Ensaio sobre a verdadeira maneira de tocar piano*) foi livro de cabeceira dos mais influentes compositores do Classicismo Vienense. A obra influenciou directamente os alunos mais famosos de Carl Philipp (o seu irmão Emanuel, Dussek, Richter, Fasch, etc.), tendo sido estudado, entre outros, por Haydn, Mozart, Clementi, Beethoven, Czerny, Weber e Mendelssohn. A visão que contém do contraponto impressionou inclusivamente Schenker, que lhe chamou “artística”. Num estilo claro e seco, frequentemente irónico, como é típico na Alemanha setentrional, o autor registou análises detalhadas de um sem número de exemplos musicais, versando desde simples técnicas de baixo-contínuo até aos mais sofisticados modos de improvisar em “fantasia livre” (estes tão do agrado de Mozart, Hummel e Beethoven). O livro é mais uma antologia do que um verdadeiro tratado, fornecendo *insights* preciosos sobre o pensamento de Johann Sebastian Bach, sem dúvida o grande mentor do filho. O *Versuch* exprime sobretudo a mentalidade da geração de Carl Philipp, dividida entre o espírito do *Sturm und Drang* e a herança de Johann Sebastian. Cf. P. GRIJP, L. P. & SCHEEPERS, P. (vol. II.), pp. 154-182.

arquitecta um complicado raciocínio para “ilibar” Beethoven do pecado do sinfonismo puro. O mesmo espírito historicista, propagando-se à teoria musical, revalida o velho contraponto modal de Fux⁵⁴, através da publicação do tratado *Der Contrapunkt*, da autoria do compositor e teórico Johann Gottfried Bellermann (1832-1903)⁵⁵, uma obra estudada por Schönberg e ainda frequentemente utilizada nos conservatórios alemães. Bellermann pretendia assim suprir algumas deficiências no tocante à técnica de condução de vozes dos compositores seus contemporâneos, propalando simultaneamente a sempiterna superioridade da música vocal relativamente à música instrumental. O critério da “vocalidade” dos intervalos e a reciclagem de elementos recolhidos na teoria musical do Classicismo Grego são outros mais aspectos fuxianos identificáveis em *Der Contrapunkt*. À pergunta “O que é a música?”, Bellermann responde recorrendo a Platão: a música é o canto, ou seja, a combinação da fala com o ritmo e com a harmonia⁵⁶. A música instrumental havia esquecido a sua ligação original ao canto, tendo-se tornado demasiado dependente da perspectivação vertical imposta pela sobrevalorização do estudo da harmonia cordal. Para Bellermann, o ritmo entende-se como divisão regular do tempo, alternando sílabas acentuadas (pesadas) com sílabas não-acentuadas (leves). Surpreendentemente (e ao contrário de Fux) chama *arsis* às sílabas (ou partes do compasso) acentuadas e *thesis* às não-acentuadas. A clareza do texto e vocalidade das obras devem ser os objectivos últimos do ritmo⁵⁷ — um postulado conservador que não deveria ter desagradado a Goethe e a todos aqueles que viam nas formas fragmentárias do Romantismo musical alemão um desconfortável afastamento do ideal helénico de beleza.

Em moda desde os primórdios do Romantismo, a cultura grega, constantemente reinterpretada como modelo a imitar por uma Alemanha em plena busca de carisma, subjaz também à visão wagneriana unificadora das artes descrita no ensaio *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849). Aqui Wagner esboça uma teoria estética que se propõe reeditar a fusão helénica da dança, da música e da poesia — as três componentes da tragédia — sob a forma de uma manifestação artística interdisciplinar, reunida através da música no “drama

⁵⁴ Teórico e compositor austríaco que viveu entre 1660 e 1741. Autor do tratado *Gradus ad Parnassum* (Viena, 1725), Fux defendia que o estilo de Palestrina era o exemplo mais perfeito de polifonia. O essencial da obra é o estudo do ‘contraponto modal’, uma versão barroca da *prima prattica* ou estilo religioso *a cappella*. V. P. GRIJP, L. P. & SCHEEPERS, P. (vol. II), pp. 109-111.

⁵⁵ Berlim, 1862.

⁵⁶ Cf. P. GRIJP, L. P. & SCHEEPERS, P., (vol. II), pp. 197-199.

⁵⁷ Nietzsche escreve *O Nascimento da Tragédia* entre 1869 e 1871, onde o modelo da canção popular de Arquíloco - “espelho musical do mundo” - sintetiza idealmente melodia e compreensão do texto. Cf. NIETZSCHE, Friedrich - *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Guimarães Editores, 2000, p. 67.

colectivo”, sob os auspícios de um olimpo germânico. Wagner explica que ritmo e melodia são os braços que a música estende respectivamente à dança e à poesia, numa formulação que seria lamentável resumir:

[...] Se a dança vem oferecer à música a sua própria lei do movimento, a música volta a indicar-lhe essa lei enquanto ritmo sensivelmente corporizado e animado, para lhe servir de medida a um movimento que resulta enobrecido e entendível; se a música recebe da poesia a sequência, plena de sentido, das palavras na nitidez de recorte que lhes é própria e na unidade entendível que lhes é conferida pela significação e pelo metro, sequência esta que para a música é um corpo, ao mesmo tempo sensível e rico em pensamentos, e lhe permite a fixação do seu elemento sonoro infinitamente fluído, não é menos verdade que a música lhe devolve essa sequência de sons linguísticos — que à partida vinha subordinada a leis, e cujos elementos, sempre desejosos de pensamento, permitiam uma representação mediada, em imagens, mas ainda não haviam sido condensados até ao nível da expressão imediata, que é a necessariamente verdadeira —, e devolve-a precisamente enquanto *melodia*, melodia imediata para o sentimento e infalivelmente justificadora e redentora.⁵⁸

Pois essa por Wagner tão almejada “nitidez de recorte” da linha vocal é o que se encontra precisamente na base da articulação rítmica do exemplo que se apresenta em seguida. Trata-se de um fragmento extraído a uma passagem da 3ª cena do I acto de *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Os Mestres Cantores de Nuremberga*), ópera que foi estreada em 1868. É uma passagem em que Walther von Stolzing apresenta a sua insólita e apaixonada canção ao juízes, em estilo recitativo com acompanhamento orquestral, e que ilustra como as leis da prosódia grega perduram nos interstícios da *endlose Melodie* (a melodia infinita)⁵⁹, tão cara a Schönberg. A tradução deste fragmento do libreto é a seguinte: *Numa sebe de silvas, roído de inveja e desgosto, aí teve o Inverno que se esconder irado*. Como se pode constatar, as células pontuadas de semínima e colcheia afectas às palavras *Dornen* (silvas), *Neid und Gram* (inveja e desgosto), *da* (aí) e *Winter*

⁵⁸ WAGNER, Richard - *Das Kunstwerk der Zukunft* (A obra de arte do futuro). Trad. José M. Justo. Antígona, Lisboa, 2003, p. 74.

⁵⁹ Expressão inventada por Wagner e que consta do referido ensaio *Das Kunstwerk der Zukunft*. A expressão serve para justificar a rejeição intencional de fórmulas ocas e simetrizantes que obstassem ao fluir natural do discurso musical.

grimm (irado inverno) são todas elas concordantes com os tempos fortes dos compassos⁶⁰. Para além disso, exprimem a informação nuclear da acção musical, imprimindo ao discurso vocal um sentido de pesada determinação, do qual não está ausente o propósito mimético de passadas largas, conformes ao status do sujeito da acção — o Inverno. Exemplo 5:

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line with lyrics "In ei - ner Dor - nen - he - cken, von Neid und Gram ver -" and the piano accompaniment with a treble and bass staff. The second system continues the vocal line with "zehrt, musst' er sick da ver - ste - cken, der" and features a piano accompaniment with a treble staff marked "ff" and "dim." and a bass staff marked "p". The third system shows the vocal line with "Win - ter, Grimm - be - wehrt:" and a piano accompaniment with a treble staff and a bass staff marked "f".

⁶⁰ O advérbio *da* (aí, nesse local) encontra-se situado no 3º tempo do compasso quaternário, isto é, aquilo a que se poderá considerar um tempo forte secundário; no op. 15 de Schönberg, as palavras afectas à definição e apreensão do espaço físico foram também elas providas de células rítmicas objectivantes.

No op. 15 de Schönberg existem numerosas ocorrências deste processo de ritmificação prosódica, aplicado descritivamente ao carácter voluntarioso da entrada do Neófito no recinto sagrado da Mulher (3ª canção, baixo dos cc.1-3), à imitação de passos (4ª canção, cc.4-5), e na evocação de uma marcha de conotação fúnebre (8ª canção, c.6-7), entre tantos exemplos possíveis. É importante referir que, para o musicólogo Carl Dalhaus, o poder da expressão imediata da melodia wagneriana deriva justamente da sua subordinação ao princípio da eloquência (*das redende Prinzip*)⁶¹, que é um conceito que C. P. E. Bach defendia no *Versuch* como instrumento de persuasão⁶². Esta extensão do respeito que os antigos gregos tinham pelo primado da naturalidade da fala ao novo drama musical desenhado por Wagner, despojando a escrita vocal de ornamentos e circunlóquios inúteis, e onde cada nota encontra uma razão expressiva última de ser, está na base do próprio conceito schoenberguiano de “prosa musical”. O resultado global da produção musical do Romantismo tende a relegar para um plano inferioríssimo a preocupação dos compositores com o contraponto e com as velhas questões de métrica, alargando na aparência a distância entre a *prima* e a *secunda prattica* para regiões até ao momento nunca tão extremadas. O Romantismo foi pressentido de maneira descontínua e muitas vezes turva até pelos seus mais ousados porta-estandartes, em sobressalto com a própria facilidade com que quebravam as leis mais elementares do *métier*. Tal como para Beethoven escrever uma boa fuga era sinónimo de auto-domínio face a um crítico, para Schubert e Wagner o domínio de um exercício de contraponto significava alguma segurança num mundo em mutação célere. Sabe-se que Schubert no fim da vida recebera lições de contraponto de Simon Sechter, que Wagner invejava o talento polifónico de Mendelssohn e que Bruckner foi toda a vida um fervoroso estudioso da arte da fuga. Daí que a coexistência de *Die Meistersinger* com obras teóricas como tratado de Bellermann não seja tão paradoxal como à primeira vista se poderá pensar.

⁶¹ DALHAUS, Carl - *Between Romanticism and Modernism*. Trad. Mary Whittall. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1989, p. 55.

⁶² Ideia corroborada por A. Schering no artigo “Carl Philipp Emanuel Bach und das redende Prinzip” (Carl Philipp Emanuel Bach e o princípio da expressão), 1938, [ce] CPEB_BeitrLW (1993), pp. 389-406.

3.3.2. Ritmos sincopados

A segunda categoria rítmica corresponde a conteúdos emocionais extrínsecos à matéria factual do texto, nela se inscrevendo um plano de operações rítmicas favorecedor da apreciação subjectiva que Schönberg fez dos poemas de George. A sua expressão nuclear é a síncopa, ou “perda de consciência” dos tempos fortes do compasso. Trata-se de uma força rítmica presente em todas as canções do ciclo, cuja interpretação se faz por dedução da interacção música/texto ao longo de toda a obra, e não a partir de correspondências pontuais directas. A síncopa é um elemento rítmico que invade o espaço das figuras pertinentes às duas outras famílias rítmicas, estabelecendo com elas relações tensas e de grande efeito expressivo. Esta interacção plasma-se sobretudo no controle da função aceleradora ou desaceleradora que as síncopas exercem sobre o tempo musical ao longo das secções centrais (ou, para simplificar, de desenvolvimento) da estrutura formal das canções. A proposta de interpretação da síncopa que a presente investigação avança, aponta-a como um instrumento de aferição por excelência do comportamento emocional do personagem masculino, permitindo averiguar do grau de intensidade emocional que subjaz ao texto cantado. Ao longo do ciclo, a síncopa encontra-se maioritariamente associada a material melódico e a conteúdos intervalares que derivam directamente do denso cromatismo derivado do tema/motivo do ciclo, nesta associação sendo possível descobrir o eixo rítmico-intervalar-semântico que se contrapõe ao eixo “feminino”.

As síncopas, tal como os ritmos objectivantes, contêm aspectos comuns às “representações musicais internas” de Peter Kivy. Agindo de forma não-intencionalmente descritiva, a síncopa é em alguns casos apenas compreensível através da observação do serviço que presta à estrutura das canções, conduzindo binómios de aceleração e desaceleração rítmica. No caso da música de Schönberg, a síncopa como meio de expressão foi já objecto de um estudo por parte de Charles Morrisson, cujo conteúdo se explana na análise da 1ª canção⁶³. Uma aproximação similar à rítmica schönberguiana foi feita por Charles Rosen, aplicada a uma obra do mesmo período a que pertence o *Buch* — o monodrama orquestral *Erwartung* op. 17. Rosen tipifica a linguagem rítmica de *Erwartung* nos seguintes termos:

⁶³ MORRISON, Charles D. – “Syncopation as motive in Schoenberg’s op.19, ns. 2, 3 and 4”, in *Music Analysis* 11:1 (1992). Blackwell Publishing, Malden, pp. 75-93.

Dois tipos de textura rítmica alternam-se [em *Erwartung*] de uma ponta à outra: de um lado as secções que apresentam figuras que se repetem regularmente (*ostinati*), do outro secções onde o material é estável ou evolui de modo contínuo. Este contraste entre passagens de efeito *ostinato* e passagens sem nenhuma figura repetitiva contribui prioritariamente para definir a acção dramática do “monodrama”. A impressão de movimento dado pelas figuras em *ostinato* tem qualquer coisa de ambíguo, na medida em que estas figuras não são estáveis nem dinâmicas. O *ostinato* produz movimento em pequena escala, mas como este movimento permanece imutável, exclui toda a deslocação harmónica de importância⁶⁴. O *ostinato* não é menos gerador de instabilidade e contribui para o ritmo global através do efeito da tensão que nasce da repetição insistente [...]. Em contraste com as secções em *ostinato*, as secções sem figuras repetitivas dão a impressão quer de um movimento em progressão acelerada — uma espécie de explosão de energia após a força comprimida do *ostinato* —, quer ainda de uma calma quase total — daí derivando uma sensação inequívoca de resolução após a tensão do *ostinato*⁶⁵.

Apesar de as canções do op. 15 de Schönberg serem de dimensões modestas relativamente à larga arquitectura de *Erwartung*, nelas despontam os elementos texturais a que Rosen se refere⁶⁶. Há no ciclo algumas incidências de *ostinati* — curiosamente todas elas contendo elementos sincopáticos —, todavia em número insuficiente para que aqui se possa falar de uma dialética consistente entre os dois grupos a que Rosen se refere. Os contrastes mais eficazes que existem entre as forças rítmicas presentes no *Buch* ocorrem entre a família das figuras binárias/quaternárias (ritmos objectivantes) e os ritmos ternários (incluídos na família a que na presente investigação se chamou ritmos sensoriais), inscrevendo-se uma e outra naquilo a que Rosen chama “secções onde o material é estável ou evolui de modo contínuo”. Os *ostinati* assinalados no ciclo são de efeito pontual e a sua função — quase sempre cumulativa ou diminutiva de energia — é comparável ao uso que tanto Beethoven como os compositores do período de Mannheim deles faziam. Porém, a presença da síncopa em todas as secções em *ostinato*, apesar de a sua incidência extravasar largamente o âmbito dos *ostinati*, confirma a opinião de Rosen da função da síncopa como geradora de tensão. A presente investigação propõe-se ainda demonstrar que tipo de

⁶⁴ Quando a harmonia não se altera, Rosen considera o “ritmo harmónico” nulo.

⁶⁵ ROSEN, Charles - *Schoenberg*. Trad. Pierre-Étienne Will. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 52.

⁶⁶ No ensaio intitulado *Composition with 12 Tones* (1941), a propósito da crise criativa que rodeou a composição do op. 15 em 1908, Schönberg afirma que foi seguindo um texto ou um poema que aprendera a construir formas largas: “As diferenças de extensão, forma e carácter entre as várias partes do todo reflectem-se na forma e grandeza da composição, nas suas dinâmicas, tempo, figuração e acentuações, instrumentação e orquestração”. In *Style and Idea*, p. 217.

tensões anima a síncopa, isolando-a metodologicamente como elemento rítmico específico da “representação” musical de emoções. Ao longo do op. 15, as funções da síncopa podem resumir-se a três:

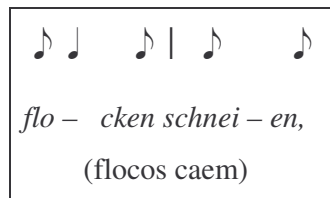
1º — Entendida como factor de aceleração e de desaceleração rítmica, a síncopa funciona como motor do tempo musical através do serviço que presta à valorização de verbos que exprimem movimento multidirecional. Na 1ª canção, por exemplo, estes verbos pertencem a duas categorias: a) verbos que exercem pressão aceleradora sobre o discurso rítmico como *künden* (proclamar, c.12) e *entziünden* (iluminar, c.18); b) verbos desaceleradores, como *speien* (lançar, c.15), *eilen* (correr, c.16) e *teilen* (dividir, c.20). Os primeiros foram musicalmente tratados como fontes de acção convergente — atracção para um foco sonoro ou visual — enquanto que os segundos exprimem acção divergente ou dispersiva. O caso da 1ª canção é paradigmático quanto ao emprego da síncopa como referente do critério de aceleração e desaceleração rítmica dentro dos referidos binómios, contribuindo para uma contracção e distensão subtil do tecido rítmico. Entre as restantes canções, só provavelmente a 15ª e última iguala neste aspecto a mestria técnica de *Unterm schutz*. Como que aperfeiçoando este processo ao longo da composição do ciclo, Schönberg vai ensaiando padrões rítmicos de aceleração aos quais não se contrapõe um padrão desacelerador, daí resultanto expressivos momentos de desequilíbrio no discurso, ou ainda de ruptura, como acontece no final da 8ª canção. Schönberg experimenta também padrões de desaceleração que não foram precedidos de um período de aceleração mas sim de um *più mosso subito* (seccções B e A2 da 2ª canção). Finalmente encontram-se ainda exemplos fascinantes de padrões longos mistos de aceleração e desaceleração rítmica, onde uma cuidada gestão de descontinuidades possibilita interpretações múltiplas sobre os focos poéticos para que convergem ou de onde divergem (reexposição da 9ª canção)⁶⁷.

2º — A síncopa pode também ser tratada como um instrumento motívico, criando padrões de expectativa auditiva, onde não só a sua morfologia rítmica mas também a célula melódica que articula se fundem num só significante, encontrando-se este normalmente associado ao assunto onde Schönberg situa o clímax emocional e dinâmico da canção. Tal ocorre já em *Unterm schutz*, na parte vocal, no início dos primeiro e último compassos que

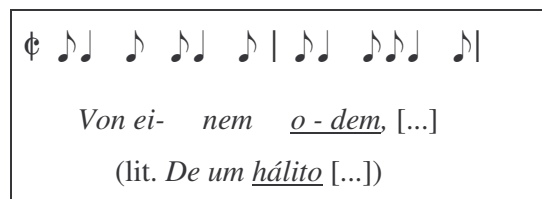
⁶⁷ Cada uma destas ocorrências encontra-se descrita e interpretada nas análises das canções citadas.

ladeiam o clímax (cc.17 e 19), no que se revela um processo frequente no resto do ciclo. Outras canções onde se verifica o uso motivico de fórmulas sincopadas são a 3ª (*Als neuling*, cc.19-21 no canto), 8ª (*Wenn ich heut*, cc.15-16 e 18-19 no canto), 7ª (*Angst und hoffen*, entradas em anacrusa do piano dos cc.13-16), 9ª (*Streng ist*, cc.18-19, canto), 10ª (*Das schöne beet*, cc.24, 26-27, canto) e 15ª (*Wir bevölkerten*, cc.29-32, piano).

3º — Sobretudo no terceiro grupo de cinco canções (n.º 10 a 15), encontra-se aquilo a que se propõe chamar uso descritivo da síncopa, isto é, uma inflexão ou um prolongamento sincopado de uma fórmula rítmica binária objectivante, por razões de sublinhado emocional. Em *Unterm schutz* encontra-se o primeiro exemplo deste processo no ciclo, o que não surpreende pelo facto de esta canção ter sido uma das últimas a ser escrita. Trata-se da ritmificação de *flocken schneien* (*flocos caem*, ou lit. *nevam*) no canto (cc.10-11), em favor da imagem de irregularidade intrínseca a *finos flocos* cadentes. Exemplo 6:



Um outro exemplo da síncopa descritiva encontra-se nos acordes da pauta superior do piano dos cc.24-25 da 10ª canção (*Das schöne beet*), onde uma sequência de células sincopadas (de colcheia, semínima e colcheia) mimetiza a respiração de plantas — uma metáfora da respiração (*ode*) arfante do próprio personagem. Exemplo 7:



Na secção reexpositiva da 8ª canção (*Wenn ich heut*) encontram-se eloquentes usos da síncopa como elemento descritivo de significados semânticos. É o caso do ritmo do

canto nos c.18-19, imitativo do verbo *wanken* (tombar ou tropeçar), acrescido do sentido desestabilizador do advérbio *draussen* (do lado de fora): num transporte de desequilíbrio emocional, o Homem apoia-se contra a parede da casa da amada. Significativamente, o verbo *lehnen* (apoiar-se), no c.20, recebeu um ritmo objectivante e estabilizador, por exprimir uma acção antónima de desequilíbrio. Exemplo 8:

<p>Der ich wan - kend draus - sen leh - ne.</p> <p>(Que eu vacilante me apoio à tua porta)</p>
--

Ainda nesta alínea se incluem os numerosos casos de deslocções sincopáticas de outros tipos rítmicos, por razões de expressão poética, de novo aí se inferindo as qualidades emocionais da síncopa. Em *Unterm schutz* estas ocorrências coincidem com os compassos afectos ao verbos agentes de movimento convergente ou divergente acima referidos (cc.15-16 e 20), mas há outros casos no ciclo onde tais transferências não se inscrevem em binómios de aceleração ou desaceleração. Por exemplo, na 2ª canção, a antecipação sincopática que ocorre na última semínima do canto no c.3 (em *Hallen*, ou *pórticos*) resulta da influência da linha ascendente cromática e sincopática do baixo, que impõe características emocionais próprias a um elemento poético de natureza concreta.

3.3.3. Ritmos sensoriais

Na terceira categoria rítmica ocorrem acções sustentadoras de metáforas musicais, situando-se estas no plano sensorial. A família dos ritmos sensoriais é a que, dentro da presente tipologia, melhor sustenta aquilo a que Kivy chama “representações imitativas de sons” ou seja, as situações em que o material musical cria condições mais sólidas de credibilidade descritiva do texto cantado. Nesta categoria encontram-se todos aqueles ritmos que servem de suporte a texturas e motivos que, por associação, descrevem imagens e sensações de uma forma que se pode reclamar imitativa. Estes ritmos estão associados a significados referentes à informação poética que é filtrada através dos órgãos dos sentidos,

tais como cores, luminosidade, formas, sensações de temperatura e de movimento visual. Trata-se, portanto, de significados poéticos móveis e fluídos. Eventualmente, algumas destas ocorrências referem-se concretamente a sensações auditivas — o caso da 1ª canção, *Unterm schutz* —, embora quase sempre se reportem a elementos visuais da narrativa poética, portanto, privilegiando o sentido da vista.

Os ritmos conotativos de impressões e sensações são preferencialmente sequenciais, integrando moles rítmicas quase sempre regulares de pequenas unidades (colcheias, semicolcheias e fusas), e são valorizadores dos tempos fortes do compasso. Estes ritmos podem ser constituídos por: a) sequências de células de dois pulsos (eventualmente desdobrando-se estas em um ou os dois pulsos), a que por comodidade se chama binárias/quaternárias; b) sequências de células ternárias, simples ou compostas; c) figuras irregulares não sequenciais, tais como quáteras. Os ritmos sensoriais têm em comum com os ritmos objectivantes a concordância com os tempos fortes do compasso, e com os ritmos sincopados a associação predominante com a motívica derivada do conteúdo intervalar cromático do tema formante do ciclo. Os ritmos sensoriais binários e quaternários ocorrem em todas as canções e sob a forma de células ternárias (simples ou compostas), surgem nas canções n.º 2, 6, 7 e da 10ª à 15ª. Os seguintes exemplos do primeiro tipo foram extraídos à parte de piano das 8ª e 9ª canções. Em ambos os casos, o assunto poético refere-se a duas manifestações diferentes da água. Exemplo 9:

8ª canção — *Wenn ich heut*, cc.14-16 (piano)

♩ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | etc. → *Kühlung spreng mir (Asperge-me refresco)*

9ª canção — *Streng ist*, c.12 com anacrusa (piano)

$\frac{3}{4}$ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ → *Eines regentropfens guss (Chuva de uma gota de água)*

Exemplos de ritmos sensoriais ternários encontram-se na parte vocal da 2ª canção (*Hain in diesen paradiesen*), que inclui quase exclusivamente tercinas nos cc.5-10,

projectando o movimento rotativo do voo de aves alegórico do pensamento do personagem masculino. Apesar de uma subtil sincopação em *Vögel-reihen* (bandos ou linhas de pássaros) no c.7 — pondo em relevo precisamente o significado-chave do desenho rítmico geral —, a impressão de regularidade rítmica e a concordância com o tempo forte dos compassos é omnipresente e confirma-se através do brevíssimo *ostinato* do c.10.

Exemplo 10:

5 *pp* *etwas langsamer* (ca 56)

Flie - sen. Schlan - ker Stör - che Schnä - bel kräu - seln Tei - che, die von Fi -

7

- - schen schil - lern. Vö - gel - rei - hen mat - ten Schei - nes auf den

9 *molto rit.* *pp*

schie - fen Fir - sten tril - lern und die gold - nen Bin - sen säu - seln,

Outro exemplo surge na parte de piano da 10ª canção (*Das schöne beet*, cc.15-17), onde as tercinas suportam um episódio poético marcado pela alusão aos órgãos reprodutivos das plantas — *Drin ragen kelche mit geflecktem sporne* (*Onde se erguem cálices salpicados de esporos*) —, impregnando a textura do acompanhamento com movimentos regulares alusivos à própria respiração humana. Exemplo 11:

15 *poco rit.* ----- *etwas langsamer*

Dor - ne, drin ra - gen Kel - - che mit ge - fleck - tem

p espress.

17 *rit. - - -*

Spor - - - ne und

Existem ainda casos pontuais de células não sequenciais de carácter descritivo sensorial, tendencialmente rápidas, afectas a imagens que implicam movimentos fluídos. É o caso da sextina de fusas (com pausa inicial de fusa) do piano que se encontra no termo do c.16 da 1ª canção, a qual condensa uma brevíssima alegoria do curso dos regatos que caem dos vasos de mármore. Um outro caso, mais elaborado, encontra-se no desenho rítmico irregular da linha descendente do piano dos cc.21-22 da 12ª canção, alusivo às sugestões de sombras e de sangue que jorra, o qual contém uma sextina de fusas.

A ritmificação sensorial é um importante processo que Schönberg pôs ao serviço da descrição naturalista de significados semânticos tão diversos como “água”, “sangue”, “sombras”, “hálito” ou “murmúrios”. Unidos através desta ritmificação pré-expressionista, estes significados formam um corpo de símbolos que se afasta da postura anti-naturalista de George, absolutamente avesso à imitação da natureza que pautara a tradição romântica alemã. Trata-se da família de ritmos onde as figuras assumem uma morfologia mais uniforme. Estes ritmos são tendencialmente lineares, regulares e simples, suportando quase sempre linhas sinuosas de grande densidade cromática. O tratamento dado por Schönberg

aos ritmos sensoriais foi, porém, algo restrito. É como se se tratasse de um pigmento caro que com parcimónia se mistura com os demais, à excepção de casos singulares como as sequências ascendentes de colcheias na 8ª canção onde, de elemento rítmico descritivo se eleva a ritmo estruturante (na secção A2 da canção). Nas restantes canções, os ritmos sensoriais tendem a reflectir fórmulas padronizadas e pouco variadas, sendo também pouco permeáveis à influência dos demais tipos rítmicos. Há todavia momentos em que a síncope exerce pressão aceleradora sobre fórmulas rítmicas sensoriais, como é o caso da sequência transpositiva de tons inteiros nos cc.15-16 da 9ª canção (c.16 com anacrusa, piano⁶⁸). Podem estes ritmos ainda ocorrer em sobreposição com outros tipos rítmicos tendendo, porém, a conservar a observação dos tempos fortes do compasso, como é o caso dos cc.13-15 da 11ª canção, onde o material melódico sincopático emerge de uma textura sensorial em pano de fundo.

Alterar um ritmo descritivo de natureza sensorial significa deitar a perder o seu carácter sequencial. Tal alteração torná-lo-ia irreconhecível e, por conseguinte, inutilizável como contributo descritivo de imagens ou sensações. São ritmos que estão presentes na cena descrita mas que não tomam a dianteira, nem quando o assunto poético está sobrecarregado de informação naturalista e onde a presença física de seres humanos não é explícita (como nas 1ª e 10ª canções). Por esta razão se compreende que não é a natureza em si nem sequer elementos naturalistas avulsos que interessam directamente ao compositor. Estes servem-no apenas como alegorias do drama dos personagens humanos e não como agentes autónomos dentro da narrativa. Assim, por exemplo, na 10ª canção, a respiração das campânulas e as bocas húmidas de flores — projecções plausíveis das bocas dos amantes — foram humanizadas através de ritmos objectivantes com sincopação interna (♩ ♩ ♩ e ♩ ♩ ♩).

Será sempre necessário usar-se de cautela na manipulação da ideia de naturalismo descritivo, tanto no plano musical como ao nível dos poemas, n' *O Livro dos Jardins Suspensos*. Isto porque para os poetas simbolistas o naturalismo em arte e tudo aquilo que este representava — a estética burguesa dominante na segunda metade do séc. XIX resultante da degeneração do culto da natureza pura pelos pioneiros do romantismo — era o principal inimigo a abater. Em vez do “natural”, Baudelaire, Mallarmé e George propunham o “símbolo”, como chave do conhecimento autêntico, conhecimento esse que

⁶⁸ V. Cap. III, p. 290.

se situava para além do mundo das ciências positivistas que influenciaram os gostos, as artes e as filosofias no mesmo período. Assim, a arte afasta-se do domínio comum, revelando-se os seus caminhos mais verdadeiros apenas a uns poucos de iniciados, àqueles que serão capazes de interpretar devidamente a terminologia que semeia os novos poemas, onde nada é o que parece e onde a referência a uma simples flor pode conter uma armadilha fatal. Fascinado por esta estética mas condicionado pela necessidade de criar contrastes dentro da partitura, Schönberg distribui o seu arsenal rítmico por vários patamares, recorrendo sistematicamente a ritmos regulares e fluídos para sustentar assuntos poéticos de carácter sensorial, aí não mais fazendo do que continuar uma tradição descritiva que, na música erudita ocidental entronca na *Messe de L'Homme Armé* de Machaut, e depois atravessa todas as *battaglie* do séc. XVI e os três séculos seguintes de ópera. No *Buch*, estes elementos rítmicos são os mais permanentes e facilmente identificáveis, e apesar da contenção com que se manifestam, neles se encontra uma desafiadora condensação do estro descritivo orquestral — prioritariamente visual — de Richard Wagner. Não tendo querido ou podido exterminar o “natural” na sua obra, Schönberg aplica-o de modo estilizado, submetendo-o ao “humano”, apresentando consequentemente os diversos elementos naturais do quadro poético através da óptica do personagem Homem, ajustando-o aos seus estados de alma.

Schönberg utiliza, portanto, células rítmicas padronizadas para a descrição de efeitos sensoriais diversos, que entre as demais famílias rítmicas pontuam pelos seus traços permanentes. Tratamento rítmico idêntico recebem jactos de água e restolhar de folhas, tanto quanto lágrimas, suor e chuva, o que à primeira vista sugere trabalho de rotina. Mas se esta permutabilidade rítmica parece ser algo simplificadora, na medida em que resulta na repetição de células e toda a repetição induz à desvalorização da ideia inicial e, mais grave ainda, suscita distanciamento em relação ao projecto simbolista de George, os ritmos sensoriais de Schönberg acabam por funcionar na perfeição como objectos simbólicos musicais, na medida em que neles as impressões humanas se fundem com as suas causas directas. Assim se entrelê o lamento do personagem masculino nos ais de misteriosas criaturas (1ª canção), se projectam os desígnios do poeta no voo das aves (2ª canção), se operam as sucessivas metamorfoses das lágrimas em suor (6ª e 7ª canções), de refrescamento em chuva rala (8ª e 9ª canções), de sangue em rio (12ª e 13ª canções) e de vento em cataclismo (14ª e 15ª canções). Neste amplexo anímico, aquilo que aparentava

ser uma traição ao espírito anti-naturalista dos poemas, revela-se afinal um infalível recurso humanizador de conceitos, na origem díspares entre si, que ao longo do ciclo vai tecendo uma densa rede de sinónimos, em última instância, definidora da super-identidade da obra.

3.4. Matriz rítmico-semântica

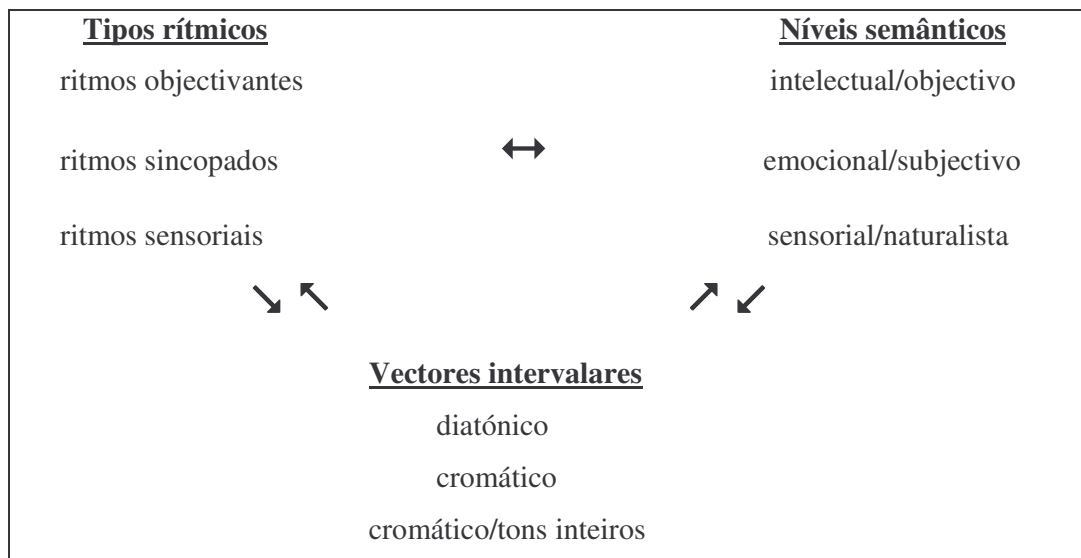
As categorias rítmicas devem entender-se como utensílios de escrutínio dos significados semânticos num plano de serviço directo do texto e, eventualmente, de significados simbólicos, a um nível mais remoto. A presente investigação faz uma proposta de correspondências entre a tripartição da informação rítmica a um esquema igualmente trinível de informação semântica, articulando-se este último segundo os planos intelectual (objectivo), o emocional (subjectivo), e o sensorial (naturalista). O modo como Schönberg faz a apresentação dos três vectores intervalares do ciclo logo na 1ª canção⁶⁹, faz coincidir ritmos sincopados com cromatismo, ritmos objectivantes com diatonia e a primeira evidência sólida de ritmos sensoriais com um esquema transpositivo de tons inteiros, como se demonstra na análise da 1ª canção. Tal convergência inicial faz pressupor que ritmos e harmonias concorrem uniformemente como suporte descritivo de cada um dos três planos semânticos do texto. No entanto, ao longo do ciclo, como já se constata no quadro da 1ª canção, são frequentes os desvios e permutas de critérios intervalares relativamente à concordância inicial entre ritmos e vectores harmónicos, mantendo-se a concordância entre tipos rítmicos e níveis semânticos do texto poético, porém, praticamente inalterada. Com isto não se quer dizer que os vectores intervalares e as harmonias destes decorrentes não contribuam substancialmente para a projecção musical dos conteúdos dos poemas. A diferença principal entre os serviços do texto que os três tipos rítmicos e as três famílias harmónicas prestam reside no facto de os primeiros se associarem à articulação de palavras de uma forma imediata, enquanto que as segundas se distribuem por períodos mais largos da estrutura das canções. Por isso a tipologia rítmica

⁶⁹ Como se elucida na 2ª parte do presente capítulo, a 1ª canção foi escrita na fase final da composição do ciclo, pelo que a consistente hierarquia de introdução de critérios intervalares, respectivos ritmos e implicações semânticas revela uma sólida lógica composicional, simultaneamente introdutória e explicativa dos processos adoptados em toda a obra.

poderá ser vista como um método aferidor do microtempo musical, enquanto que os vectores intervalares e harmonias formam um parâmetro de análise que articula a sinalética do macrotempo da composição.

O quadro seguinte resume as correspondências nucleares da investigação, servindo de matriz referencial de convergências, em toda a extensão do ciclo, entre tipos rítmicos do texto musical e planos semânticos do texto literário, assinalando-se a relação complementar que, apesar de variável, existe entre tipos rítmicos e critérios intervalares.

MATRIZ



3.5.1. Elementos subsidiários dos tipos rítmicos: sobreposições rítmicas

Não só a estratificação rítmica orientou a metodologia da investigação. Outros meios de aferição do comportamento rítmico serviram para estudar o nível de representação de significados do texto. A sua referência nas análises é feita não exaustivamente mas segundo um critério de serviço expressivo do texto quando o caso é suficientemente relevante. Trata-se dos seguintes contributos: a) as sobreposições rítmicas; b) as sincronias rítmicas e uníssonos entre canto e piano. Tal como nos binómios de aceleração e desaceleração rítmica — convergindo cada um destes movimentos para um significado-chave e dele divergindo, e desta conformidade resultando a necessidade de se estabelecerem ordens de significados na análise das passagens em causa —, tais hierarquias existem também no caso das sobreposições rítmicas. Estas podem envolver tanto famílias rítmicas de natureza diferentes como uma família padrão e uma variante dela própria. No primeiro caso encontra-se o episódio dos jogos de água da 1ª canção onde, no c.13, sob os ritmos duplamente objectivantes e sensoriais do canto se encontram ritmos sensoriais e sincopados no piano. No segundo caso, a sobreposição de tercinas que se verifica no c.5 da 2ª canção (*Hain in diesen paradiesen*), descritiva da complexidade dos movimentos rotativos que bicos de cegonhas descrevem em tanques de água, envolve tercinas simples e uma tercina pontuada no canto e uma considerável pluralidade de tercinas (simples, pontuadas, compostas, sincopadas e ainda sextinas de semicolcheias) no piano.

A leitura dos significados poéticos referentes aos ritmos em sobreposição é apresentada ao longo das análises sempre como uma proposta de leitura e não como uma teoria. Se diferentes ritmos concorrem em simultâneo para a descrição musical de uma palavra ou conceito, acrescentando-lhe profundidade, abrem-se então perspectivas interpretativas múltiplas. Assim, uma só palavra pode beneficiar de mais do que um nível de leitura rítmica, tendo-se nestes casos procurado determinar qual é a força semântica que presidiu à lógica composicional e que engendrou a sobreposição. Em passagens onde a construção formal denota um denso encadeamento de ideias e de frases, como por exemplo a secção A2 da 9ª canção ou a secção C da 15ª, as sobreposições rítmicas ajudam ainda a compreender como acções poético-musicais se orientam no discurso do personagem Narrador, possibilitando eventualmente identificar sujeitos plurais da acção.

3.5.2. Elementos subsidiários dos tipos rítmicos: sincronias

Já a ocorrência de sincronias rítmicas e melódicas entre o canto e o piano suscita menos problemas de decodificação por se restringirem a situações enfatizadoras de valores poéticos relativos à ideia de fixação ou de imobilidade, ou serem ainda alusivas à pureza de intenções ou a uma mente determinada. Tal facto explica-se por os efeitos de sincronia e de uníssono anularem a independência de vozes e, por conseguinte, fazerem recair a tónica da expressão musical sobre a unidade e a simpatia. Um primeiro exemplo de sincronia rítmica e melódica entre canto e piano, encontra-se no enunciado motivico da 3ª canção (*Als neuling*), nos cc.1-3, fundindo-se o ritmo objectivante de marcha com a ideia de vontade indómita: o Neófito caminha decididamente ao encontro da Mulher-sacerdotisa, pressupondo o uníssono essa sede de união. Exemplo 12:

1 Mäßig (ca 80)

Als Neu - ling trat ich ein in dein Ge - he - ge; kein Stau - nen war vor -

pp

Outro exemplo, quizá paradigmático do efeito de fixação auditiva num conceito também ele conforme à ideia de imobilidade, encontra-se na secção expositiva da 4ª canção (*Da meine lippen*, cc.1-6). O uníssono perfeito e a sincronia rítmica entre canto e voz superior do piano estão aqui ao serviço da descrição de *lábios imóveis e ardentes* (*Da meine lippen reglos sind und brennen*), impedindo a sincopação dos acordes da pauta inferior que a textura geral resulte estática — pois que o personagem caminha. Exemplo 13:

Gehend (♩ ca 69)

1 *p*

Da mei - ne Lip - pen reg - los sind und bren - nen, be - acht ich erst, wo -

4

hin mein Fuß ge - riet:

pp

É de extrema importância referir que os diversos tipos rítmicos não se dividem entre ritmos do canto e ritmos do piano, nem entre ritmos da mão esquerda e ritmos da mão direita. A sua incidência foi registada tão objectivamente quanto possível para averiguar das suas afinidades para com valores semânticos, acções, conceitos e significados poéticos. À medida que os resultados das análises se foram acumulando e dentro de uma mesma categoria de significados se foram revelando subtis processos de mutação rítmica, propiciam-se leituras múltiplas dos mesmos tendentes à determinação das correspondências-padrão em jogo.

4. A apresentação da Tese

A aplicação prática da metodologia ao estudo da interacção entre ritmo musical e texto poético justifica que se considere a metodologia apresentada como parte essencial da própria investigação. Daí que os critérios de definição dos termos metodológicos tenham

avolumado a 1ª parte do presente capítulo, por via da necessidade de uma fundamentação histórica que se deseja correcta. Na 2ª parte do capítulo inclui-se uma contextualização cultural das linguagens e estéticas de Stefan George e de Arnold Schönberg ao tempo do *Buch*, e ainda a concepção do tratamento musical particular que Schönberg fez da palavra cantada, para além de uma relação de outros contributos, directos e remotos, para o enquadramento histórico do ciclo. As análises das canções foram divididas pelos capítulos II a IV, tendo-se respeitado a tripartição do ciclo, ela própria objecto de estudo. O Cap. II intitula-se *Os Jardins Suspensos* (canções 1 a 4), onde a análise da 1ª canção expõe o processo analítico que se aplicou ao resto do ciclo, o qual se articula segundo critérios intervalares, harmónicos e rítmicos, demonstrando-se a aplicação prática da metodologia rítmica adoptada. O Cap. III intitula-se *Intermezzo e Errância* (canções 5 a 9), e inclui, a partir da análise da 5ª canção, uma perspetivação das influências da tradição romântica alemã mais palpáveis no *Buch*, principalmente as que são provenientes da música instrumental tardia de Brahms e do último grande ciclo de canções de Schubert — *Die Winterreise* (*A Viagem de Inverno*). O Cap. IV leva o título de *Regressão* (canções 10 a 15), onde a introdução à análise da 10ª canção se alarga sobre a temática mitológica e simbólica mais remota que contribuiu para a génese tanto dos poemas como das canções. Uma síntese dos resultados da investigação integra as *Conclusões*, que se seguem ao último capítulo da Tese⁷⁰.

As análises incluem uma introdução à estrutura da canção, à qual se segue uma primeira alínea intitulada *Forma musical e percurso poético*; neste espaço se apresenta uma perspectiva analítica dos eventos motivicos, intervalares e harmónicos da canção (subsidiada por informação rítmica pontual), e respectiva razão de ser poética. A segunda alínea intitula-se *Tipologia rítmica* e nela se exploram as correspondências específicas entre tipos rítmicos e significados poéticos, encontrando-se apenso a cada um dos tipos abordados um quadro que inclui a relação completa das ocorrências observadas. Casos houve em que a apresentação da tipologia foi precedida de uma análise das relações entre ritmo musical e métrica poética (canções n.º 10 e 12), por se tratarem de exemplos eloquentes da influência desta sobre aquele. Apesar da aparência iconográfica que a tipologia rítmica proposta suscita, e onde cada tipo rítmico “instrumentaliza” uma determinada ordem de significados poéticos, a busca de influências directas e remotas do

⁷⁰ V. pp. 453-467.

estilo que Schönberg preconiza no op. 15, a par de fontes mitológicas e de referências históricas pertinentes à gênese da obra, temperam o formalismo do esquema adoptado para as análises.

Capítulo I — 2ª parte

1. Introdução à análise hermenêutica das canções

No período situado entre 1907 e 1909, a influência da poesia de Stefan George (1868-1933) sobre a música de Arnold Schönberg (1874-1951) precipitou um processo catártico no *modus operandi* do compositor que viria a ter profundas consequências para a cultura musical do Ocidente, ao consubstanciar-se no abandono definitivo do tonalismo. Por muitos traços de continuidade em relação à herança que, de Bach a Brahms, as obras compostas nesta fase manifestem — uma preocupação que o próprio Schönberg desassombradamente constata no artigo “My Evolution”⁷¹ —, os seus processos composicionais são nada menos que revolucionários. À exceção da canção *Am Strande* (cujo poema se atribui com algumas reservas a Rilke), todas as obras em questão incluem poemas de Stefan George: as *Duas Canções op. 14* (1907-8), os terceiro e quarto andamentos do *2º Quarteto de Cordas op. 10* (1907-8) e o ciclo de canções *Das Buch der Hängenden Gärten op. 15* (1908-9). Todas elas contêm também as marcas identitárias de uma linguagem musical original, cuja consistência ultrapassa o âmbito dos “desvios à norma” detectáveis em algumas obras anteriores de Schönberg. Esta linguagem parte de uma concepção construtiva onde já não se encontra uma tonalidade principal no começo e no fim da composição, determinando a organização de progressões harmónicas e respectivas cláusulas e cadências. Em seu lugar surge um enunciado melódico — atemático ou discretamente temático —, cuja relação intervalar interna preside à lógica da criação de material melódico e harmónico e respectiva condução. O novo material melódico, que se encontra em permanente mutação variacional, vem substituir as tradicionais melodias que eram necessariamente reconhecíveis para o bom entendimento da forma. Schönberg define-o como motivo: “O motivo aparece geralmente de forma

⁷¹ “O primeiro passo [em direcção à atonalidade] ocorreu nas *Duas Canções op. 14* e, logo a seguir, nas *Quinze Canções de O Livro dos jardins Suspensos* e nas *Três Peças para Piano op. 11*. A maior parte dos críticos deste novo estilo não conseguiu investigar quão longínquas as antigas leis “eternas” da estética musical foram respeitadas, introduzidas ou meramente adaptadas às novas circunstâncias. Tal superficialidade levantou acusações de anarquia e revolução quando, pelo contrário, esta música era distintivamente um produto da evolução, e era não mais revolucionária do que qualquer outro desenvolvimento na história da música.” In *Style and Idea*, p. 86.

característica no início de uma peça; os seus elementos são intervalos e ritmos que se combinam de modo a produzirem uma forma ou contorno reconhecíveis, e que geralmente implicam uma harmonia a eles inerente”.⁷² Subjazendo a este enunciado uma harmonia própria, a acepção tradicional de consonância e dissonância deixa igualmente de fazer sentido. E, apesar de em muitas situações as novas sequências harmónicas se assemelharem a movimentos de resolução e a cadências tradicionais, uma lógica não-funcional dita o tratamento de “consonâncias” como “dissonâncias”, isto é, sem preparação nem resolução. Na primeira fase do atonalismo de Schönberg a que estas três obras pertencem há inúmeras situações em que motivos e harmonias convocam a presença, nem sempre virtual, de acordes triádicos, sendo grande a tentação de a eles se fazer subentender um pensamento tonal. Todavia, a estrutura intervalar de alguns motivos legitima a formação de acordes morfologicamente idênticos aos acordes de tríade diminutos, menores, maiores e aumentados, desta associação afectiva tendo Schönberg tirado o maior partido expressivo. Promovendo conscientemente uma ambiguidade harmónica que, ao nível da forma, cuidadosas disposições assimétricas ainda mais camuflam o rigor com que é aplicada, Schönberg liberta-se da velha gramática musical como a serpente que deixa a pele velha presa às rochas do deserto — presa ao críticos e detractores do seu tempo — prosseguindo inexorável o seu curso.

A linguagem musical das quinze canções que integram a versão definitiva do ciclo *Das Buch der hängenden Gärten* foi abundantemente estudada ao longo do séc. XX. O ciclo é por demais emblemático para a evolução da linguagem musical europeia por nela Schönberg, pela primeira vez numa obra inteira, ter prescindido da armação de clave⁷³. A tónica das investigações tem sido a forma como a disfunção dos acordes de tríade se opera nesta primeira fase do pós-tonalismo, a ela subjazendo a ideia de que no, novo território que o compositor descobrira, as operações sonoras se orientavam quase inconscientemente a partir da técnica da “melodia infinita” herdada de Wagner, convertida agora numa espécie de “variação infinita”. Mesmo a escassa informação sobre os processos rítmicos de Schönberg nesta fase continua a propagar esta ideia de um uso instintivo do ritmo ao sabor das necessidades que a nova linguagem harmónica vai localmente criando, inscrevendo-se na conhecida preocupação do compositor de criar uma equivalente musical da prosa

⁷² In *Fundamentals of Musical Composition*, p. 8.

⁷³ Composto no mesmo período (Verão de 1908), o quarto andamento do 2º *Quarteto de Cordas op. 10* já não tem armação de clave, em ruptura com os andamentos anteriores.

literária⁷⁴. Num estudo dedicado a *Os Jardins Suspensos*, da autoria de Albrecht Dümling, nas análises das canções n.º 4, 6 e 8 descrevem-se os seus ritmos sumariamente como sendo “o resultado de tensões para com centros tonais” e como sendo “ritmos variacionais” ou ainda “ritmos declamatórios”⁷⁵, sem se definir nenhuma tipologia nem se explicar como os “ritmos declamatórios”, portanto, de natureza prosódica, são diferenciados entre si. Num outro estudo, desta vez um ensaio da autoria de J. Peter Burkholder que aborda o princípio da construção motívica no ciclo, o ritmo da 10ª canção é entendido tão-só como “ritmo harmónico”, inscrevendo-se em períodos largos da composição, entre os quais acordes-chave regem padrões rítmicos aceleradores e desaceleradores, tendentes a recuperar uma espécie de funcionalidade rítmico-harmónica dentro da atonalidade⁷⁶; tratando-se de uma constatação lúcida, dela não resultou qualquer estratificação dos ritmos concorrentes para tais movimentos de fluxo e refluxo (para além de estes não terem sido vistos à luz da estrutura do poema). Na análise que fez da 1ª canção e cujo mérito ao nível dos critérios intervalares é inquestionável, Harald Kaufmann exemplifica a estrutura rítmica da 1ª canção como modelo aplicável a todo o ciclo. Este autor apresenta um atraente esquema diminutivo e aumentativo de durações, entendendo a canção como um único binómio acelerador/desacelerador rítmico⁷⁷. Os movimentos de aceleração e desaceleração rítmica reflectem efectivamente o padrão observado por Kaufmann, embora não se possam verificar com a exactidão que o artigo reclama. Além disso, de novo na ausência de uma tipologia rítmica e descartando-se a leitura do ritmo como tendo uma razão de ser poética, rapidamente de tiram conclusões imprecisas desses movimentos, confundindo Kaufmann, por exemplo, o verdadeiro clímax da canção com uma espécie de clímax secundário⁷⁸. Na conclusão do artigo, Kaufmann diz o seguinte sobre o ritmo, repercutindo a ideia feita da preponderância da intuição sobre a racionalização de meios:

A primeira canção do ciclo [*Das Buch der hängenden Gärten*] torna perceptível um ordenamento dos acontecimentos rítmicos. O ponto de partida do compositor para a obtenção de

⁷⁴ Esta escassez informativa é um dos tópicos do importante artigo que Carl Dahlhaus dedica à 6ª canção do op. 15. V. DAHLHAUS, C. – “Le lied de Schoenberg *Streng ist das glück und spröde*” in *Schoenberg*, pp. 61-71 (trad. Tiina Hyvärinen).

⁷⁵ DÜMLING, Albrecht - *Die fremden Klänge der hängenden Gärten*. Kindler, Munique, 1981, pp. 182-187.

⁷⁶ BURKHOLDER, J.P. - “Schoenberg the Reactionary” in *Schoenberg and his World*. Walter Frisch (ed.). Princeton University Press, Princeton, 1999, p. 173.

⁷⁷ Ob. cit., p. 91.

⁷⁸ Ibidem, p. 90-91.

equilíbrio nas durações das notas, escolhendo as pulsações com sentido de economia, consegue-se provar sem simplificações forçadas.[...] Na falta de documentação comprovativa da existência de uma estrutura ou, por exemplo, de indicações para os seus alunos, temos que duvidar que a construção [rítmica] de Schönberg tenha sido consciente. Pelo contrário, parece que num oceano de aparente liberdade ele chegou à forma mais pela prática do que apoiando-se numa teoria⁷⁹.

Trata-se de uma conclusão que se baseia no raciocínio de que um processo criativo não documentado pressupõe uma predominância do intuitivo sobre o racional. Na realidade, as análises das canções na presente investigação demonstram que Schönberg usou de um sustentado rigor construtivo tanto nas suas propostas harmónicas (em substituição da harmonia funcional tonal) como no manuseio de figuras e tipos rítmicos. A ritmificação do texto, em especial, é por demais coerente para que daí se conclua que o compositor se guiou exclusivamente por aproximação.

Mas a preocupação dos musicólogos com as novidades harmónicas de Schönberg compreende-se à luz da sofisticação que a música tardo-romântica manifesta a esse nível. Após Wagner, a linguagem harmónica da música evoluiu no Ocidente de forma dramática, conquistando ao ouvido uma atenção que, ritmicamente, vai sendo sustentada por texturas muitas vezes menos complexas do que as de Chopin e de Schumann. Carl Dahlhaus aborda esta problemática em *Nineteenth Century Music* onde, a propósito da música do virar do século, se pode ler o seguinte:

O choque desencadeado pela música de Stravinsky atordoou a nossa consciência quanto ao ritmo de finais do século XIX, transformando a sua diferenciação em informidade. Mas isto não deveria tornar os historiadores insensíveis ao facto de que os compositores de começos do séc. XX estavam plenamente conscientes da problemática da relação entre harmonia e ritmo, tendo partido em busca de novas soluções como Webern nas suas obras para orquestra, e Reger nas *Variações Hiller*.⁸⁰

Mais à frente, ao abordar a linguagem harmónica da canção *Geheimnis* op. 17 n.º 2 (1907) de Szimanowski, Dahlhaus vê na sua expressão rítmica a influência daquilo a que chama *matrix rythm* (ritmo padrão) ou seja, uma derivação da *matrix sonority* (sonoridade

⁷⁹ Ibidem., p. 92.

⁸⁰ DAHLHAUS, C. - *Nineteenth-Century Music*. University of California Press, Berkeley LA, 1989, p. 373.

padrão) que Skryabin vinha adotando desde 1903⁸¹. Este princípio determinava que os ritmos de uma composição se produzem a partir de uma selecção variada decorrente do ritmo-padrão que serve de marca identitária a um composto harmónico-melódico enunciado no início da obra. Aplicado de maneira relativamente livre e desprovido de uma fundamentação teórica por parte do compositor, este processo revela em embrião aquilo a que na música de Schönberg se designará de composição motívica, e onde uma correspondência entre conteúdo intervalar, seu prolongamento harmónico e essência rítmica se procura manter no desenrolar da obra. Faz todo o sentido incluir esta novidade de Skryabin no *esprit du temps* de que os op. 10, 14 e 15 de Schönberg representam uma suma operacional. Mas apesar desta correspondência interdisciplinar na base do motivo schoenberguiano na primeira fase do atonalismo, ritmos e harmonias não evoluem ao longo da composição de modo a que essa aliança original seja verificável. N' *Os Jardins Suspensos*, as características rítmicas de uma determinada entidade motívico-harmónica não se mantêm uniformes, desviando-se da sua conformidade original de modos que não se explicam apenas como meros tratamentos variacionais. Quando se consideram os comportamentos de, por exemplo, dois motivos formantes de uma canção e não apenas um (como é o caso da 9ª canção), assiste-se a verdadeiras situações de permuta entre ritmos de motivos diferentes, parecendo que uma lógica própria orienta o discurso rítmico, permitindo traçarem-se itinerários rítmicos diferentes dos harmónico-motívicos.

Um contributo de relevo para a apreensão do conceito de ritmo plural do Schönberg deste período encontra-se num artigo da autoria de Allen Forte sobre a *Bagatela* op. 6 n.º 8 de Bartók. A propósito do ritmo nos primórdios do séc. XX, Allen Forte faz a distinção entre ritmo de superfície (*foreground rhythm*) e ritmo estrutural (ou de períodos largos) na música dos começos do séc. XX⁸². Forte considera que neste período histórico há uma correspondência inseparável entre ritmo e alturas de sons, e onde são precisamente as configurações rítmicas que tornam possível identificarem-se conjuntos intervalares motívicos ou não motívicos. Desta conclusão ressalta a necessidade de se traçar a origem motívica, intervalar e harmónica de uma determinada figura rítmica, de modo a compreender-se não apenas quais as suas funções específicas na composição mas também a razão dos desvios que ocorrem em relação a essa unidade de base.

⁸¹ Ibidem, p. 375.

⁸² FORTE, Allen - "Foreground Rhythm in Early Twentieth-Century Music". Jonathan Dunsby (ed.), in *Music Analysis* 2:3 (1983), pp.132-147

O estudo de música vocal de Schönberg deste período proporciona uma verificação destes desvios de forma particularmente privilegiada, na medida em que um texto serve em primeiro lugar de legenda às evoluções observadas. Sabe-se que Schönberg escolhia cuidadosamente os seus textos e poemas, e que um sexto sentido o levava a encontrar material poético que catalizasse a suas próprias transformações estilísticas. Tanto a poesia de Richard Dehmel como a de Stefan George assinalam momentos de viragem nos processos composicionais de Schönberg como, de certo modo, servem de estandarte às fases de composição que despoletaram — respectivamente o período do *Zeitgeist* (1897-1907) e o período do primeiro atonalismo (1907-1909)⁸³. O fascínio de Schönberg por estes poetas e a sua profunda adesão tanto à simbologia dos poemas como inclusive às suas estruturas particulares, dão razão a Lawrence Kramer quando diz que, na linha de Edward T. Cone, um poema e uma composição podem convergir para um ritmo estrutural:

Um padrão comum poder servir de quadro explicativo da evolução de ambos [poema e composição]. Alternadamente, especialmente em música vocal, o ritmo estrutural de uma obra pode agir interpretativamente como a explicação do ritmo estrutural da outra. De uma maneira ou de outra, o poema e a composição envolvidos podem formar um par inteligível — não de forma vaga ou trivial, mas de modo concreto e significativo. O jogo de conotação poética e combinação musical podem adquirir coerência através da mediação do ritmo, pelo qual ambos transformam tempo em forma. E com a mediação como contexto, mesmo as dimensões menos discutíveis e mais tacitamente qualitativas podem partir destas associações.⁸⁴

Faltava, pois, um estudo dos ritmos presentes nas obras da 1ª fase do atonalismo de Schönberg que ilustrasse como uma estratificação e catalogação de famílias rítmicas — determinada através da correspondência entre figuras rítmicas e significados semânticos —, permite explicar o entrelaçamento de texturas musicais e poéticas, parecendo brotar ambas de uma e única fonte⁸⁵. Estabelecendo-se relações não apenas entre as aparências

⁸³ A propósito da “fase Dehmel” de Schönberg, durante a qual foi composta a música programática do sexteto *Verklärte Nacht op. 4 (Noite Transfigurada)*, para além de de 14 canções sobre poemas de Dehmel, v. SWIFT, Richard - “Tonal Relationships in Schoenberg’s *Verklärte Nacht*”, in *Music at the Turn of Century*. Joseph Kerman (ed.), University of California Press, Berkeley Los Angeles, 1990, pp. 3-14.

⁸⁴ KRAMER, Lawrence - *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. University of California Press, Berkeley, 1984, p. 10.

⁸⁵ Um artigo que Philip Friedheim dedica ao tratamento rítmico do período atonal de Schönberg (“Rhythmic Structure in Schoenberg’s Atonal Compositions”, *Journal of the American Musicological Society* 19:1, 1966, pp.59-72) não vai além da observação de como o ritmo concorre para a evolução de padrões harmónicos.

rítmicas das canções mas também entre processos de ritmificação dos significados semânticos do texto, constata-se que uma lógica própria, apenas em parte coincidente com a lógica harmónica, abre novas perspectivas ao estudo das relações entre a palavra e o ritmo — este entendendo-se tanto como microtempo musical (ou *foreground rhythm*) como projectado na forma larga. Com base neste resultados é possível determinar aquilo a que se poderá chamar grau de objectividade narrativa da música em relação ao texto, ou seja, a medida em que, na acepção de Peter Kivy, imagens, conceitos e acções encontram uma expressão rítmica representativa interna.

2. Schönberg e o tratamento do texto

As relações de Schönberg com a poesia que seleccionava determinam muito do conhecimento que se pode retirar do fenómeno rítmico das suas obras vocais. Não apenas a ritmificação directa da palavra cantada como também das partes instrumentais enraíza-se na profundidade do entendimento que o compositor fazia do poema. A leitura de poemas podia lançar Schönberg num verdadeiro transe criativo, como se pode inferir do seguinte fragmento de uma carta a Dehmel, datada de 1912, em resposta a uma outra carta que o poeta enviara ao compositor para lhe demonstrar o agrado que experimentara aquando da audição do sexteto *Noite Transfigurada*:

Os seus poemas tiveram uma influência decisiva no meu desenvolvimento como compositor. Eles foram a primeira coisa que me fez procurar uma nova forma de expressão lírica. Ou antes, eu encontrei-a mesmo sem procurar, reflectindo simplesmente na música aquilo que os seus poemas agitaram dentro de mim. As pessoas que conhecem a minha música podem testemunhar o facto de que as minhas primeiras tentativas de pôr os seus poemas em música contêm mais daquilo que eu subsequentemente desenvolvi na minha obra do que em composições mais tardias.⁸⁶

Este testemunho sai reforçado pelo célebre texto *Das Verhältnis zum Text* (*A relação com o texto*) de 1912 que, a partir de uma reflexão sobre canções de Schubert,

⁸⁶ SCHÖNBERG, A. - *Letters*. Erwin Stein (ed.), Londres, 1964, p. 35.

descreve também na primeira pessoa uma entrega romanesca e incondicional ao espírito do poema:

Qual não foi a minha vergonha quando, alguns anos atrás, eu descobri que em alguns *Lieder* de Schubert que eu conhecia bem, eu não fazia a menor ideia do que falavam os poemas que os tinham inspirado. Mas, após a leitura desses poemas, eu descobri que eles não me tinham trazido nada de novo à compreensão das canções pois em nada me obrigavam a modificar a minha concepção da sua interpretação musical. Mesmo pelo contrário: percebi que, mesmo sem conhecer os poemas, eu apreendi o seu conteúdo, o verdadeiro conteúdo, e talvez até mais profundamente do que se tivesse ficado retido na superfície do pensamento verbal propriamente dito. Para mim, ainda mais crucial foi o facto de, em muitos casos eu ter ficado tão intoxicado pela sonoridade das palavras de abertura do poema, que terminava a peça sem pensar minimamente como o poema continuava, na verdade sem sequer me dar conta dele no calor da composição. Somente dias mais tarde eu inquiria os verdadeiros conteúdos poéticos do meu lied. Então, para minha infinita alegria, eu descobri que eu não poderia fazer maior justiça ao poeta do que, ao deixá-lo guiar pelo primeiro contacto imediato com a sonoridade inicial, eu intuía tudo aquilo que estava predestinado a seguir-se.⁸⁷

Curiosamente é este texto — frequentemente citado de forma acrítica — que mais tem contribuído para uma ilusória percepção de liberdade formal que o Schönberg do primeiro período pós-tonal usava. A sua leitura dá a impressão de que o espírito do Romantismo banhava livremente a nova música, sendo porventura mesmo o agente responsável pela sofisticada busca de assimetrias e dissonâncias da estética nascente. Alastrando-se a uma canção inteira a sonoridade ou imagem inicial do poema, chega-se erroneamente à ideia de que dessa fonte brota apenas um motivo e respectivas características, exercendo estas uma primazia tentacular sobre o plano formal de toda a canção. Em suma, a descrição que Schönberg faz da sua representação musical de um poema lembra a célebre recomendação de Goethe aos compositores no tocante ao respeito à letra dos poemas: em Fevereiro de 1801, nos seus *Diários (Tag- und Jahreshefte)*, a propósito da estreia do *Erlkönig* de Schubert, Goethe censurava no lied aquilo a que se chama *durchkomponieren* (aprox. composição “de desenvolvimento”, em oposição à canção estrófica), “que suprime todo o carácter lírico geral, exigindo e suscitando uma

⁸⁷ In *Style and Idea*, p. 144.

indesejável atenção ao detalhe”⁸⁸. Mais tarde, o testemunho do poeta E.T.A. Hoffmann confirma a mesma visão subordinadora da música — e da sua estrutura — ao poema:

Movido pelo sentido mais profundo do lied, o compositor deve concentrar todos os movimentos da emoção num só núcleo, de onde irradia a melodia (na acepção de composição musical); assim, a melodia torna-se o símbolo dos diferentes momentos do sentimento interior trazido pelo poema.⁸⁹

É possível que este núcleo emocional não tenha mudado muito ao longo do séc. XIX. A propósito das transformações que o lied romântico alemão foi sofrendo ao longo do séc. XIX, no artigo *Decadence and Desire*, da autoria de Lawrence Kramer, pode ler-se que, de Schubert a Wolf, a dôr se torna uma vocação e que o desejo provoca cada vez mais imagens de declínio:

Quando a desvalorização do ego se associa a um certo prazer masoquista, a um elevado sensualismo e ao gosto pelo artifício, podemos começar a falar de decadência: o *ethos* de Swinburne e Mallarmé, de Klimt e Beardsley, o erotismo desfocado e os arquétipos de desejo fatal de Salomé e da Medusa. Regressando à comparação entre algumas das mais representativas canções de Schubert e Wolf sobre poemas do *Wilhelm Meister* — a trilogia do harpista e *Nur wer die Sehnsucht kennt* de Mignon — proponho que as críticas de Wolf em relação a Schubert se fundamentam na substituição de um modelo romântico do *eu* por um modelo decadente. As ‘canções Schubert’ de Hugo Wolf, tipificadoras do compositor, prolongam um processo que, em música, começa com Wagner e culmina na auto-flagelação do *Das Buch der hängenden Gärten* de Schönberg e na *Lulu* de Berg.⁹⁰

Ao contrário do foco poético, porém, a expressão musical do lied tende a autonomizar-se já a partir de Schubert, criando uma área de fusão entre núcleo poético e estruturas musicais autónomas, onde o entendimento do primeiro se faz de acordo com as regras das segundas. Quem melhor observou esta autonomização do musical em relação ao poético — tão importante para a compreensão dos processos de encenação musical tanto,

⁸⁸ Citado por FEIL, Arnold in - *Franz Schubert. Die schöne Müllerin-Winterreise*. Trad. Odile Demange. Actes Sud, Marseille, 1997, pp. 60-61.

⁸⁹ Extracto de uma crítica de 1814. Cf. E. T. A. Hoffmann - *Schriften zur Musik*. Schnapp, Munique, 1963. Trad. francesa de B. Hebert e A. Montandon, Lausanne, 1985, p. 194.

⁹⁰ Poemas extraídos à novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe. V. KRAMER, L. - “Decadence and Desire: The *Wilhelm Meister* Songs of Wolf and Schubert”, in *Music at the Turn of the Century*, p. 118.

de Schubert como de Schönberg — foi Arnold Fein, no já referido estudo intitulado *Franz Schubert. Die Schöne Müllerin-Winterreise (A Bela Moleira e a Viagem de Inverno de Franz Schubert)*. Nos capítulos dedicados às canções *Im Dorfe* e *Rückblick*, ambas do segundo dos ciclos, Fein argumenta que “quando Schubert transforma um texto lírico em estrutura musical, muito provavelmente concebe o poema a partir de um ponto determinado”, em flagrante falta à prática recomendada por Goethe aos compositores.⁹¹ Ora, desta sujeição ao “carácter lírico geral” se afastou Schubert progressivamente ao longo da sua extensa produção de *Lieder*. As suas canções da maturidade reflectem mais a intenção de transformar o elemento lírico em “movimento” musical, cabendo a este último definir a estrutura musical no seio da composição, do que a de servir o texto a par e passo, vertendo-o literalmente em música. Este aspecto foi determinante para as relações entre texto e música na produção de *Lieder* de Schönberg, que se deixara impressionar não apenas pela concepção schubertiana das canções dos dois grandes ciclos, como também pela temática afecta às figuras dos respectivos protagonistas — percursos autobiográficos de auto-flagelação e de amores frustrados.

Através da análise do conteúdo puramente musical das canções de Schubert foi possível, pois, a Schönberg aceder a uma realidade mais profunda do poema do que se se tivesse ficado pela sua simples leitura. Isto pode não parecer novidade: já Mozart acreditava que só a música tinha o poder de fazer ascender a alma humana ao plano metafísico das ideias, servindo de meio de transporte ascensional em direcção ao núcleo donde brotam as essências do conhecimento humano⁹². Mas a leitura que Feil faz das canções de maturidade de Schubert leva-o à conclusão mais radical de que a sua música só pode ter nascido a partir de um substracto no qual texto e música, como um só corpo, se enraízam — na realidade, um só substracto que se situa “antes” da concepção do texto⁹³. A metodologia de Feil tem como parâmetros musicais o ritmo e a métrica, os quais são analisados à luz da “necessidade poética” segundo Schubert. A sua tese é a de que a canção *Im Dorfe* (da *Winterreise*) foi composta a partir de um ponto de vista único, sujeitando-se a esta unicidade uma escrita tendencialmente unificadora das texturas das partes vocal e instrumental, e onde desaparece a antiga concepção de voz com acompanhamento

⁹¹ Ob. cit., p. 62.

⁹² BERK, M. F. M. van den - *Die Zauberflöte, een alchemistische allegorie (A Flauta Mágica – uma alegoria alquímica)*. Tilburg University Press, 1995, p.405.

⁹³ FEIL, A., ob. cit., p. 71.

característica do *Klavierlied* anterior. Dentro desta convergência de texturas, as diferenças de acentuação e a disposição e articulação das frases entre canto e piano fornecem os sinais fundamentais à compreensão da subtilidade com que Schubert corresponde parcialmente ao “carácter lírico geral do texto”, embora o faça a partir da estrutura da sua música. Schubert recolhe no poema um acontecimento que lhe serve de mote à concepção de toda a canção (processo semelhante ao efeito da “sonoridade inicial das palavras do poema” sobre Schönberg), projectando-o em actividade ou movimento musical correspondente. A manipulação de contrastes entre partes da canção, a sobreposição e deslizamento de frases entre canto e piano, as acentuações em constante permutabilidade (sobretudo em *Rückblick*) e a ruptura de simetrias de fraseio, destinam-se a criar um estado de permanente tensão musical onde o evento poético de origem se alastra a toda a estrutura. Esta tensão pode ser intencionalmente interrompida com o intuito de se obter um maior realismo descritivo, quebrando-se momentaneamente aquilo a que Feil chama “qualidade de desenvolvimento” — um elemento dominante do discurso musical schubertiano. Daqui resulta um tratamento do texto que não é ambiental nem genérico, antes condensando uma visão psicológica do compositor sobre um facto estruturante do poema. Tal como Schönberg fará mais tarde, Schubert busca no texto um foco poético coincidente com uma essência musical pré-existente ao acto da composição — uma ideia geradora —, daí resultando um discurso de fusão entre as duas linguagens. Quando Schönberg fala do “verdadeiro conteúdo do poema”, refere-se provavelmente à orientação musical da ideia formante que em Schubert se infere desde o início da canção. O detalhe — no sentido de serviço local do texto — não é descurado por Schubert mas inscreve-se na macroestrutura da canção; elementos naturalistas tais como a hora do dia em que a acção tem lugar, a imitação de sons ambientais e a expressão de estados de alma momentâneos do protagonista são devidamente ilustrados musicalmente, embora toda a sua morfologia musical derive exclusivamente do conceito “proto-motívico” do lied. Na sequência do texto *Das Verhältnis zum Text*, onde Schönberg refere que a obra de arte é tão completa como qualquer outro organismo, está implícita esta unidade matricial entre evento poético e organização do material compositivo aprendida com Schubert:

[A obra de arte] é tão homogénea na sua composição que revela em qualquer detalhe a sua mais verdadeira e autêntica essência. Se fizermos uma incisão em qualquer parte do corpo humano, correrá sempre a mesma coisa — sangue. Se ouvirmos um verso de um poema, um compasso de

uma composição, seremos capazes de compreender o todo. Do mesmo modo, uma palavra, um olhar, um gesto, a passada, até a côr do cabelo, são suficientes para revelar a personalidade do ser humano. Assim também eu compreendi completamente as canções de Schubert, juntamente com os seus poemas, a partir tão-só da música, e os poemas de Stefan George a partir do seu som, com uma perfeição que dificilmente poderia ter sido atingida através de análise e de síntese, e certamente por estas não ultrapassada. [...]

Temos que contar apenas com o que uma obra de arte procura oferecer e não com aquilo que é a sua mera causa intrínseca. Além disso, em toda a música composta para poesia, a exactidão da reprodução dos eventos é tão irrelevante em valor artístico quanto a semelhança de um retrato ao seu modelo; ninguém consegue averiguar dessa semelhança cem anos passados, enquanto que o efeito artístico permanece.[...] Apercebendo-nos disto, é também fácil compreender que a correspondência exterior entre música e texto, patente na declamação, tempo e dinâmica, tem pouco a ver com as suas relações íntimas, e evidencia um estágio de imitação primitiva da natureza tal como a cópia de um modelo. Divergências superficiais aparentes podem ser necessárias devido a um paralelismo de grau mais elevado. Portanto, um julgamento na base do texto é tão fiável como a avaliação da albumina a partir das características do carvão.⁹⁴

À luz destas posições, uma correspondência entre figuras rítmicas e significados poéticos nas canções d'*Os Jardins Suspensos* teria provavelmente sido desaconselhada por Schönberg. Este teria inclusive condenado uma análise deste tipo aplicada a toda e qualquer música, considerando que uma parte isolada — um elemento musical — não explica o todo nem sequer ajuda à sua compreensão. Circunstância ainda mais gravosa: o presente estudo parte de uma relação tão detalhada quanto possível entre a palavra, ou evento literário, e as figuras rítmicas do texto musical, estabelecendo entre ambas paralelismos “exteriores”, no dizer do compositor, portanto, convergências no domínio do literal. Tal ousadia — dir-se-ia transgressão — surge da convicção de que, durante o acto criativo, o compositor plasma elementos melódicos, harmónicos, rítmicos e formais, que em parte emanam do seu subconsciente, da sua memória, afectos e cultura, recuperando-os de forma intuitiva como elementos arquetípicos para depois os verter num discurso musical coerente, consciente e finalmente volitivo. Mas o próprio Schönberg lançou mensagens contraditórias neste sentido. Por exemplo, numa conferência datada de 1932 dedicada às suas *Quatro Canções Orquestrais* op. 22, Schönberg refere-se à necessidade descritiva do

⁹⁴ In *Style and Idea*, p. 144-5.

texto de forma que não deixa dúvidas quanto ao entendimento deste como a verdadeira legenda dos acontecimentos musicais:

Se um intérprete falar de um mar revolto com uma entoação de voz diferente daquela que usaria para um mar calmo, a minha música não faz mais do que providenciar-lhe a oportunidade para agir como tal e apoiá-lo. A música não será porventura tão agitada como mar, mas sê-lo-á diferentemente, tal como o intérprete. [...]Uma palavra descreve um objecto e o seu estado, enquanto que a música coloca o objecto e a sua existência em frente à visão da mente.⁹⁵

Com estas afirmações, Schönberg sugere que faz um entendimento do texto como como suporte otimizador dos eventos musicais, isto é, apontando para uma vocação eminentemente representativa da música vocal, como Marshall Brown referiu no artigo “Origins of Modernism: Musical Structures and Narrative Forms”⁹⁶. Trata-se, portanto, de uma questão de necessidade imperiosa de expressão musical como alegoria de um poema, de uma imagem ou de uma ideia, cujo significado e morfologia aparentes simbolizam realidades espirituais ou éticas mais profundas. É possível que Schönberg tenha em última instância buscado uma relação alegórica com os textos que utilizava, descartando deliberadamente uma relação mimética para com conteúdos superficiais.

Ao encontro desta vocação schönberguiana intrínseca da música como serviço do texto, vai também aquilo que Charles Rosen afirma na sua obra dedicada ao compositor. Quando Rosen diz que Schönberg não cessou de escrever até à data da sua morte uma música cujo ritmo e fraseio lembravam o estilo pós-romântico e eminentemente expressivo das suas primeiras composições, conclui que tal necessidade de representação de conteúdos poéticos age como o verdadeiro motor da caminhada estilística em direcção ao exagero de linhas e de ambientes que caracteriza a fase expressionista do compositor. Mais especificamente, a propósito das qualidades “expressionistas” das obras compostas entre 1908 e 1913, a fase da explosão expressionista do compositor, Rosen afirma o seguinte:

Nas obras que datam deste período, Schönberg apoia-se, por vezes de forma obsessiva,

⁹⁵ SCHÖNBERG, A. – “Analysis of the Four Orchestral Songs op. 22”. Trad. Claudio Spies. In *Perspectives of New Music*, iii/2, 1965, pp. 1-21.

⁹⁶ BROWN, Marshall, in *Music and Text: Critical Inquires*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 84.

quase desesperada, nos valores expressivos tradicionais: a sua submissão a um sistema exterior, ao postulado implícito de uma “linguagem comum” é paradoxalmente maior do que a de Mozart. Mozart não se refere ao sistema semântico tradicional, ele enuncia-o, transformando-o em algo novo.[...] O que sugere a etiqueta de “expressionista”, é que os valores expressivos trazidos por elementos de estilo foram promovidos a um papel estrutural central, alargando-lhes as possibilidades. Observar o desenvolvimento histórico e o significado da obra schoenberguiana pressupõe a compreensão e determinação destes valores expressivos⁹⁷.

É certo que, ao referir-se a estes valores expressivos, Rosen não fala especificamente do ritmo, antes privilegia outros elementos da composição tais como estruturas formais (por exemplo, o aforismo), preferências intervalares e jogos harmónicos consoantes/dissonantes. O contributo de Fein, porém, demonstra que o ritmo merece mais atenção do que a que normalmente recebe na análise musical, no que contém de potencial valorativo dos elementos expressão, e cujo entendimento ressalta através de uma leitura comparada entre texto e música. Além disso, a presente investigação demonstra que certos ritmos de carácter arquetípico, recorrentes e identificáveis, foram utilizados por Schönberg de forma consistente ao longo de um trabalho de iluminação musical de símbolos poéticos que entre si formam um sólido cordão.

3. O *affaire* Gerstl e a descoberta da poesia de Stefan George

Circunstâncias peculiares propiciaram a evolução da linguagem musical de Schönberg entre a dissolução da tríade funcional tonal e a composição motívica atonal. Ao contrário do Schönberg controverso, porém admirado num círculo restrito da intelligentsia vienense, da *Verklärte Nacht* op. 4 (1899) e da 1ª *Kammersymphonie* op. 9 (1906), e ao contrário do compositor do *trend* expressionista já minimamente aceite onde o *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912) se inscreve, o Schönberg do 2º *Quarteto* e d’*Os Jardins Suspensos* trabalhou na sombra, dominado por dramáticos desenvolvimentos na sua vida conjugal: a crise aberta pelo *affaire* entre sua mulher, Mathilde Schönberg, e o pintor Richard Gerstl (1883-1908). Como se isso não bastasse, a par de reincidentes dificuldades

⁹⁷ ROSEN, C., in *Schoenberg*, pp. 28-29.

financeiras, a Schönberg assaltava nesse momento a dúvida criativa após repetidos insucessos públicos em Viena. Em Fevereiro de 1908, depois de ouvir o *1º Quarteto de Cordas*, Heinrich Schenker escrevia no seu diário que “se há criminosos no mundo da arte, este compositor, ou por nascimento ou por mérito próprio, tem que ser contado entre eles”⁹⁸. Mas, sem dúvida, foi a crise matrimonial a causa mais directa da catarse emocional e estilística de Schönberg. O pintor Gerstl, que era visita em casa dos Schönberg desde 1906 e a cujo círculo de amigos pertencia, envolveu-se numa ligação secreta com Mathilde, de quem fazia esboços para um retrato. Inteirado da situação, Schönberg advertiu Gerstl de que um assunto de mulheres não se lhes deveria interpôr. O ponto crítico do caso situa-se no Verão de 1908, aquando de uma estadia da família Schönberg em Gmunden, num retiro de férias junto ao Traunsee. Schönberg supostamente descobriu os dois amantes *flagrante delicto*, após o que Mathilde o abandona para ir viver com Gerstl em Viena⁹⁹. Este incidente ter-se-á situado por volta de 27 de Agosto, uma datação para a qual a correspondência entre Mathilde e o marido indica. A instâncias de Webern e de outros alunos de Schönberg, Mathilde regressa ao lar conjugal, após o que Gerstl se suicida brutalmente, a 4 de Novembro, por enforcamento e auto-mutilação.

São estas as condicionantes que servem de pano de fundo a obras que tanto espelham um drama passional como acidulam a crise dos finais da música polifónica tonal ocidental sentida por Schönberg como inevitável. Contudo, esta metamorfose porventura não se revestiria da pujança artística que se lhe conhece não tivesse Schönberg sido assistido pelos versos de Stefan George. O rigor do estilo de George não atraía até à data nenhum outro compositor importante do seu tempo, talvez porque a oposição do poeta a que a métrica musical pudesse interferir com a dos poemas era sobejamente conhecida. O gosto pela poesia de George passou rapidamente a Berg e Webern, fazendo moda, tendo o último chegado a compôr 14 canções e a peça para coro *Entflieht auf leichten Kähnen* sobre poemas de George (op. 2, 1908)¹⁰⁰. Os versos de George chegaram a Schönberg num

⁹⁸ FEDERHOFER, Helmut – “Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg” (O relacionamento de Heinrich Schenker com Arnold Schönberg). In *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*, n. 33. Österreichisches Akademie der Wissenschaften, 1981, p. 380.

⁹⁹ Sobre as relações entre Gerstl e o casal Schönberg, v. BREICHA, Otto - *Gerstl und Schönberg: Eine Beziehung (Schönberg e Gerstl: uma relação)*. Galerie Wetz, Salzburg, 1993. Ver ainda KALLIR, Jane - *Richard Gerstl, Oskar Kokoschka*. Galerie St. Etienne, New York, 1992.

¹⁰⁰ Schönberg, todavia, desinteressou-se pela poesia George tão depressa quanto dela se apaixonara, supostamente para não se querer ver na situação de imitador dos seus alunos. V. SCHÖNBERG, A. - *Berliner Tagebuch (Diários de Berlim)*. Joseph Rufer (ed.), Propyläen, 1974, p. 74. Em 1931, sob a influência de alegadas (e infundadas) ligações de George ao regime nazi, Schönberg falava dele em termos

momento em que a velha gramática musical não lhe bastava à expressão de um agitado mundo interior, povoado por novas visões e sensações. Em suma, George tinha incendiado a imaginação de Schönberg:

Eu fui levado pelos poemas de Stefan George, o poeta alemão, a compôr música para alguns dos seus poemas e, surpreendentemente, sem o esperar, estas canções revelaram um estilo bastante diferente de tudo o que eu escrevera antes.[...] Produziram-se novos sons, surgiu um novo tipo de melodia e descobriu-se uma nova abordagem da expressão de sensações e de personagens.¹⁰¹

Carl Schorske considera perfeitamente natural o facto de Schönberg ter consumado a “revolução do lied” através da poesia de George, pois esta possuía “as características sinestéticas apropriadas à função mística e unificadora do artista-sacerdote: uma linguagem rica em sonoridades e um imaginário rico em côr”.¹⁰² Quiçá mais importante do que imagens e cores foi a fusão pessoalíssima entre métrica rigorosa e estilo narrativo de ressonâncias históricas de George que foram decisivos para a opção de Schönberg¹⁰³. A propósito disto, Schorske diz o seguinte:

Para além dos seus atractivos estéticos sobre Schönberg, os versos de George prestavam-se particularmente bem à ousada tarefa em que o compositor embarcou: a dissolução da tonalidade como centro estrutural de coesão musical. Os versos tinham a clareza formal e a simplicidade clássica do próprio jardim. Obstinaos tanto na métrica como no som, ofereceram uma moldura poética firme, no centro da qual foi possível ao compositor criar uma música própria de um mundo que tinha perdido o seu significado e hierarquia ontológica.¹⁰⁴

O “classicismo” dos jardins a que Schorske se refere deverá entender-se antes como uma “sensação” de regularidade rítmica e auditiva que emana do rigor dos pentâmetros cultivados por George. Na realidade, tão rigorosos na métrica e na sonoridade são estes versos quão ambígua é a matéria poética que contêm, fixando o poeta os seus tópicos

negativos. A propósito deste assunto v. SCHÖNBERG-NONO, Nuria - *Arnold Schönberg: 1874-1951: Lebensgeschichte in Begegnungen (História de uma vida de encontros)*. Ritter, Klagenfurt, 1992, p. 54.

¹⁰¹ In *Style and Idea* - “How One Becomes Lonely” (1937), p. 49.

¹⁰² SCHORSKE, Carl - *Fin-de-siècle Vienna*. Random House, New York, 1979, p. 348.

¹⁰³ Opinião partilhada por Carl Dahlhaus no artigo “Le lied de Schoenberg *Streng ist uns das glück und spröde*”, ob. cit. pp. 61-3.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 349.

principais em lugares e tempos indefinidos e servindo esta poética da ambiguidade como agente subjectivante de um erotismo latente e nunca abertamente expresso. Os poemas são de facto “obstinados”, como Schorske afirma, mas na sua sistemática negação de combinações previsíveis de significantes e na interacção de símbolos que concordam entre si (muitas vezes apenas na sua vibração fonética). Sobretudo os livros de poemas *Das Buch der hängenden Gärten* (1895), *Das Jahr der Seele* (1897), *Der Teppich des Lebens* (1899) e *Der siebente Ring* (1907) atraíram a atenção de Schönberg, proporcionando-lhe não apenas estímulo criativo mas também, presume-se, conforto espiritual no turbulento ano de 1908¹⁰⁵. O estado febril com que Schönberg ultima o 2º *Quarteto de Cordas* (dedicado a sua mulher) e redimensiona o ciclo *Os Jardins Suspensos*, são sinais evidentes da profundidade com que a mensagem poética de George ecoou na sensibilidade exaltada do compositor, resolvendo-o a entrar por inteiro no território da atonalidade. Nas suas “Notas sobre os Quartetos de Cordas”, Schönberg descreve o terceiro andamento do 2º *Quarteto* (op. 10, 1907-1908) como “um conjunto formado por tema, cinco variações, coda e poslúdio, ou como um único ciclo multiseccional que reúne temas dos dois andamentos anteriores”. A técnica de variação foi-lhe necessária para não incorrer no risco de se tornar demasiado dramático ou emocional numa obra já de si plena de significados pessoais¹⁰⁶. O *volte-face* estilístico que esta influência representa está já contido nos versos de *Entrückung* (4º andamento do 2º *Quarteto*), dos quais o primeiro verso tem servido como estandarte do atonalismo schoenberguiano: *Ich fühle luft von anderem planeten* (*Respiro ar de outro planeta*, cc.21-26). O âmbito de 7ª Maior da melodia, que resulta da sobreposição de duas quartas perfeitas, define um campo sonoro diatónico onde se inscreve um ritmo seguro e simples, conforme aos tempos fortes do compasso. Exemplo 14:

¹⁰⁵ SIMMS, *ob. cit.*, p. 29.

Talvez de maiores consequências para a nova linguagem musical tenha sido o 10º verso, que introduz a secção central do andamento: *Ich löse mich in tönen, kreisend, webend...* (*Dissolvo-me em sons, em círculos, tecendo...*, cc.51-58), palavras que descrevem perfeitamente o transe em que se opera a disfunção da tríade. Apesar das sensações tonais reminiscentes de Fá# menor no final do andamento, pela primeira vez Schönberg prescindiu (e para sempre), da armação de clave, em ruptura com os três andamentos precedentes. A densidade da linha melódica, prenunciadora da saturação cromática de *Erwartung*, é sublinhada por sincopações rítmicas nas segunda e terceira frases. Exemplo 15:



Estes dois exemplos permitem observar como nesta dualidade de materiais é já reconhecível a oposição entre “matérias-primas” diatónica-escalar e cromática-motívica que a análise da 1ª canção d’*Os Jardins Suspensos* descreve como uma dialética de materiais genéticos.

Em 1895 Stefan George publicou uma trilogia de livros de poemas intitulada *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge, und der Hängenden Gärten* (*Os Livros de Éclogas e Eulogias, de Lendas e Canções e dos Jardins Suspensos*), da qual Schönberg possuía um exemplar da 3ª edição (1907). Na extensa biografia dedicada ao poeta, Robert E. Norton afirma que “o primeiro [livro] pinta um retrato da Grécia Antiga, o segundo evoca um mundo cavaleiresco medieval e o terceiro conjura, como o nome sugere, o esplendor oriental da Babilónia. Mas é a Grécia de Böcklin, a Idade Média dos Pré-Rafaelitas e o Oriente dos simbolistas franceses que os três livros evocam, mais do que uma visão imediata das fontes originais”.¹⁰⁷ No prefácio da obra, George avisa que “os livros espelham uma alma que temporariamente se refugiou noutras eras e regiões”.¹⁰⁸

A narrativa d’*Os Jardins Suspensos* recria episódios da adolescência do poeta e

¹⁰⁷ NORTON, Robert E., ob. cit., p. 177. Na presente Tese demonstra-se, porém, como a influência de mitos cosmogónicos babilónicos sobre George foi real. V. Cap. IV, Introdução e enquadramento simbólico, pp. 310-332.

¹⁰⁸ KLIENEGER, H.R. - *George, Rilke, Hofmannstahl and the Romantic Tradition*. H.D. Heinz, Stuttgart, 1991, p. 54.

exprime metaforicamente as dificuldades que este encontrou como artista numa sociedade modelada pela mentalidade materialista típica do período de Bismarck. O livro contém 31 poemas, falados tanto na primeira pessoa como por um narrador, e inclui episódios separados que formam entre si subgrupos de núcleos narrativos. Os cinco primeiros poemas contam a história de um rei que viaja na memória até à sua juventude, a um tempo em que a sua bravura tinha trazido prosperidade ao reino. Do 6º ao 9º poema, George aprofunda a regressão onírica, transportando o rei às memórias da infância, que se situa num ambiente muito próximo da natureza, em companhia de um grupo — de contornos iniciáticos — de amigos devotados. Depois assiste-se a um processo de purificação espiritual que prepara o jovem príncipe para as responsabilidades da vida adulta. Trata-se da projecção do universo íntimo do próprio George, que na adolescência concebera o reino mágico de Amhara, em íntima rejeição de um quotidiano hostil e onde o poeta pontificava sobre um grupo restrito de neófitos¹⁰⁹. Os quinze poemas seguintes — os que Schönberg pôs em música no op. 15 — constituem um interlúdio lírico durante o qual o jovem descobre o amor. Num jardim imbuído de beleza exótica e de melancolia, o herói persegue os passos de uma amada a quem venera como se de uma sacerdotisa de tratasse, ao longo de um percurso de auto-flagelação dilacerante em que cada avanço mais parece um recuo, em tudo conforme a um longo transe hipnótico: o contacto físico é incerto, a realidade ausente, a memória confusa e a solidão omnipresente. Sombras ameaçadoras rondam o jardim enquanto que a amada se lhe escapa entre os dedos, como que predestinada a pertencer a outro homem ou a uma entidade superior. O jardim torna-se progressivamente mais inóspito, num crescendo que culmina em *Wir bevölkerten* (15ª canção): o príncipe caminha então sobre um solo que se afunda, por entre as agulhas de plantas secas que lhe perfuram a carne. Os últimos seis poemas não foram postos em música por Schönberg. Neles o príncipe anuncia as consequências do seu infeliz encontro com o amor — a perda de virtudes, da força guerreira e do sentido do dever — e resolve abandonar o trono, tornando-se num eunuco que oferece os seus préstimos como cantor e dançarino. Envergonhado desse destino, lança-se por fim a um rio. O último poema recria perturbadoramente o desfecho de *Die schöne Müllerin*

¹⁰⁹ V. NORTON, Robert E., ob. cit., pp. 68-94.

(*A Bela Moleira*) de Wilhelm Müller¹¹⁰, no momento em que o príncipe, na margem do rio, se deixa atrair pela invocação das águas.

Os traços *fin-de-siècle* desta paixão angustiada, enraizada numa sexualidade frustrada e auto-destrutiva, devem ter apelado a Schönberg sobremaneira, prestando-se a projectar nestes versos o desespero que o romance entre sua mulher e Gerstl lhe causavam, plasmando-os numa experiência lírica representativa do onírico. Na deambulação do príncipe através de uma atmosfera progressivamente mais hostil é impossível não distinguir a labiríntica floresta de *Erwartung* — obra escrita logo a seguir ao *Buch*, onde a Mulher procura em vão o amante morto. E mais à frente, o personagem *der Mann* em *Die Glückliche Hand* op. 18 (1908-1913) continua sendo um alter-ego de um Schönberg fraccionado entre imaginação artística explosiva e insatisfação sexual. Em termos concretos, a entrada no território desconhecido d’*Os Jardins Suspensos* — o adjectivo *hängenden*, ou “suspensos” servindo o propósito artístico do compositor na perfeição, como algo que paira entre dois tempos — significa também a chegada a um mundo de operações sonoras novas, onde o pós-tonalismo, melhor que nenhuma outra linguagem, se adapta à natureza ficcional de pendor surreal da narrativa poética.

4. Cronologia do op. 15

A determinação da ordem em que as canções do *Buch* foram compostas foi alvo de controvérsia ao longo da 2ª metade do séc. XX. A cronologia da composição permite estabelecerem-se comparações entre canções e entre grupos de canções, e ainda avaliar o peso de algumas correspondências motivicas internas. Mas as fontes para cronologia da composição fornecem informações escassas — apenas sete das suas quinze canções têm data de composição precisa. A datação da música de Schönberg depende largamente das datas que o próprio compositor colocava em alguns dos manuscritos. Schönberg começava uma nova composição com esboços e esquisos antes de escrever uma primeira versão, a que chamava *erste Niederschrift*, sempre datada no início e fim. Este material existe apenas para as canções n.º 3, 4, 5, 7, 8, 13 e 15. Estas versões, junto com esboços e

¹¹⁰ Poeta alemão (1794-1827), autor das *Griechenlieder* (*Canções Gregas*), das *Wanderlieder* (*Canções de Errância*) e das *Müllerlied* (*Canções do Moleiro*). Desta última colectânea são oriundos os poemas que Schubert utilizou no seu ciclo de canções *Die schöne Müllerin* (*A Bela Moleira*).

fragmentos vários, integraram quatro colectâneas de manuscritos diferentes, chamadas de *Sammelhandschrift*, contendo uma ou mais canções cada uma. A versão final constava de uma cópia a limpo que servia como cópia de editor (*Stichsvorlage*). Schönberg produziu duas destas cópias do ciclo inteiro, uma das quais foi enviada para a Universal Edition em 1914, para a primeira edição. Duas das canções, a 13ª e a 14ª, já tinham sido imprimidas em 1911 nos fascículos *Der Merker* e *Die Fackel*, tendo o ciclo sido estreado a 14 de Janeiro de 1910 pela cantora Martha Winternitz-Dorda.¹¹¹

Um artigo que Gösta Neuwirth dedicou a dois esboços para a 14ª canção, posteriormente rejeitados por Schönberg mas encontrados no seu espólio, fornece informações úteis para um melhor entendimento não só de correspondências particulares entre canções como da estrutura global do ciclo. Neuwirth faz no artigo referência à cronologia das composições de Schönberg para os anos de 1908-9 que Reinhold Brinkmann estabeleceu na sua dissertação sobre as *Três peças para Piano op. 11* com base em microfilmes dos manuscritos¹¹². Os manuscritos mais antigos de canções que vieram integrar o ciclo datam de Março e Abril de 1908 e reportam-se às canções n.º 3 (29-III-08), 4 (15-III-08), n.º 5 (25-III-08), n.º 7 (28-IV-08) e n.º 8 (13-IV-08) da ordem definitiva; em Julho e Agosto do mesmo ano Schönberg terminava o segundo andamento do 2º *Quarteto* op. 10 e compunha os terceiro e quarto andamentos; a 27 de Setembro, terminava a 13ª canção. A próxima notícia certa é a de que só muito mais tarde, em Fevereiro do ano seguinte, Schönberg ultimava conjuntamente a canção *Am Strande*, as duas primeiras peças do op. 11 e a última canção do op.15 (esta datada de 28-II-09).

A ordem pela qual as canções do *Das Buch der hängenden Gärten* viram a luz do dia — entre Março de 1908 e Fevereiro de 1909 — foi especialmente debatida entre os anos 50 e 70 do séc. XX, sob o signo do posfácio que Theodor Adorno escreveu para a a edição do ciclo pela editora Insel em 1959¹¹³. Por ser a única canção verdadeiramente rápida em todo o ciclo, terminando abruptamente com uma grande cesura dramática, Adorno via na 8ª canção o final de um primeiro acto dentro do ciclo, ou tão-só de um grupo de canções que originalmente não chegaria às quinze que se conhecem. Outros contributos se seguiram. O próprio Gösta Neuwirth propôs uma sequência de datas que

¹¹¹ SIMMS, B. R., ob. cit., p. 47.

¹¹² NEUWIRTH, Gösta – “Schönbergs George-Lieder op. 15 – Die Entwürfe zum XIV Lied” (O esboço da XIV canção dos *George Lieder* op. 15 de Schönberg), in *Bericht über den I Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*. Rudolf Stephan, Verlag Elisabeth Lafite, Viena, 1974, p. 148.

¹¹³ ADORNO, T. - *Zu Georgeliedern- Nachwort*. Wiesbaden, 1959 (Inselbücherei Nr. 683), pp. 79-81.

reune a 5ª e a 9ª canções ao primeiro grupo de quatro, juntando os n.º 1, 11, 14 e 15 no grupo das últimas canções a serem compostas, colocando em data incerta intermédia as n.º 6 e 12, ambas em relação directa.¹¹⁴ Bryan Simms defende que Schönberg, ao regressar a Viena após a estadia em Gmunden, trazia já consigo a decisão de ampliar para quinze um primeiro projecto de quatro canções d'*Os Jardins Suspensos*, fazendo agora coincidir a ordem das canções com a ordem original dos poemas de George. Para Simms, o *Sammelhandschrift* contendo os esboços das canções n.º 9 a 12 deve-se ter perdido¹¹⁵.

Se bem que a questão da ordem de composição das partes do ciclo tenha interesse para o estudo de aspectos estruturais internos — por exemplo, o alinhamento das canções n.º 1, 11 e 15 é muito significativo por razões de afinidade temática — o fascínio da análise das canções releva do facto de qualquer uma delas conter, em maior ou menor grau, evidências de todos os processos composicionais que Schönberg pôs em prática no ciclo inteiro. Por outras palavras, em cada canção é possível detectar-se a totalidade dos passos metodológicos que o compositor adoptou na fase criativa em que o ciclo se inscreve — os primórdios do período criativo pós-tonal. Pelo facto altamente provável de a 1ª canção ter sido escrita na fase terminal da criação do ciclo e, como tal, ter recebido uma intencional função introdutória quando o compositor ultimava a arquitectura da obra, a sua análise como exemplificação da metodologia de trabalho schoenberguiana não incorre no risco de revelar processos que eventualmente se fossem “desactualizando” com o evoluir da composição. *Unterm Schutz* foi cuidadosamente elaborada de modo a parecer a “autêntica” canção inaugural do ciclo, contendo o embrião de um tema que atinge a sua apoteose na última canção, e dando o sinal de partida a um programa musical e poético cuja delimitação ainda não era clara para Schönberg quando pôs em música o primeiro grupo avulso de poemas. Ao inserir na 1ª canção, numa fase adiantada da composição, as chaves para a descodificação tanto das suas técnicas de composição como de uma simbologia recheada de apontamentos autobiográficos que nunca foi inteiramente esclarecida, Schönberg confirma tanto a mestria da grande forma patente nos *Gurrelieder* (1900-1911) como prenuncia uma vocação dramática que se vai pouco depois cristalizar em *Erwartung* (1909). Considerado comumente como o primeiro grande rasgo atonal de Schönberg mas ofuscado pelo sucesso universal do *Pierrot Lunaire* e de *Erwartung*, o *O Livro dos Jardins Suspensos* ainda hoje não se impôs com a pujança que indubitavelmente merece.

¹¹⁴ NEUWIRTH, G., ob. cit., 149.

¹¹⁵ SIMMS, B., ob. cit. p. 49.

Injustamente, pois trata-se de uma obra onde o melhor do espírito schoenberguiano de transformação a partir da tradição se encontra cristalizado. Num artigo dedicado ao período atonal na obra de Schönberg, Leonard Stein descreve os estádios pelos quais o atonalismo do compositor se vai tornando progressivamente mais formalizado, propondo finalmente um esquema em cinco passos:

1ª fase: obras tematicamente orientadas, estruturadas harmonicamente à volta de um centro tonal, com relações motivicas internas, formas repetidas (em variação ou recapitulação), usando pedais e *ostinati*: características de muitas das canções do op. 15, das duas primeiras *Peças para Piano* do op. 11 e das primeiras duas *Peças para Orquestra* op. 16 (1908 e começos de 1909);

2ª fase: obras menos sistematicamente organizadas, com frases variadas e irregulares em constante fragmentação, não-temáticas e com ritmos e tempos flutuantes: op. 11 n.º 3 e as 4ª e 5ª *Peças para Orquestra* op. 16;

3ª fase: redução de estruturas temáticas a formas elementares, isto é, a figuras e intervalos nas quais a repetição frásica é mínima, normalmente obras chamadas de “atemáticas”: *Seis Pequenas Peças para Piano* op. 19, *Três Peças* (incompletas) para orquestra de câmara de 1910, mas também aplicável a *Herzgewäsche* e a algumas estruturas de frase em *Erwartung* op. 17 (1909);

4ª fase: assimilação de formas, frases e ritmos mais sistematizados e regulares, associados a formas musicais antigas, tonais e atonais: *Pierrot Lunaire* (1912) e *Die Jakobsleiter* (1917-22);

5ª fase: estruturas seriais das quais a primeira surge em *Die Jakobsleiter*, onde o material de base é um hexacorde ainda desordenado; mais tarde, também nas *Cinco Peças para Piano* op. 23 (1920-23) e na *Serenata* op. 24 (1920-23), onde grupos de três, cinco e nove notas se aproximam do método dodecafónico de composição, este já patente na 5ª peça do op. 23 e no *Soneto* do op. 24.¹¹⁶

A catalogação do op. 15 como uma obra da 1ª fase do atonalismo de Schönberg permanece tão inevitável quanto discutível. A obra inclui já importantes traços das três fases seguintes como, por exemplo, frases e períodos irregulares causadores de profundas assimetrias formais, ritmos filiados em mais que um grupo temático/motívico e a redução de estruturas temáticas a formas elementares. Inclusive encontra-se já latente no ciclo uma característica típica da “4ª fase” do atonalismo de Schönberg e que Stein inclui no período do *Pierrot Lunaire* — a recuperação de formas musicais do passado. Embora este aspecto ainda não tenha vindo à luz da crítica por não se ter dado a devida atenção ao detalhe do

¹¹⁶ STEIN, L. — “The Atonal Period in Schoenberg’s Music”, in *The Arnold Schönberg Companion* (cap.V). Walter B. Bailey (ed.), Greenwood Press, Westport, 1998, pp. 87-8.

op. 15 em toda a sua extensão, na 5ª canção Schönberg recuperou uma forma de dança austríaca algo rústica — o *Ländler* — para enfatizar a sensualidade do poema, introduziu na 9ª canção um ritmo de polaca à maneira de Bach (associada ao motivo da “gota de chuva”), um ritmo de sarabanda na primeira parte da 12ª canção, uma barcarola na 13ª, um esboço de fuga na 14ª e finalmente um distintivo ritmo de *passacaglia* que confere solenidade à exposição temática da 15ª e última canção. Sem ter a pretensão de subverter o escalonamento das fases estilísticas da produção de Schönberg que Stein enuncia (e que são geralmente aceites), a presente investigação procura demonstrar, através da metodologia aplicada ao relacionamento entre padrões rítmicos e significados poéticos, como o ciclo *Os Jardins Suspensos* não constitui um passo meramente experimental na produção do compositor; antes releva de um pensamento estruturante e ordenador das possíveis saídas da encruzilhada a que o abandono da composição tonal como sistema de funções tinha conduzido. Se na obra é possível observarem-se pontuais evoluções estilísticas entre canções ou grupos de canções, a “formatação” final que o compositor lhe deu torna-a, muito mais do que um curioso fenómeno evolutivo, um incontornável manifesto da cultura musical europeia, onde dois processos simbióticos se sobrepõem. Em primeiro lugar, ao nível da linguagem musical, na obra aplica-se consequentemente uma técnica geradora e ordenadora de sons tripartida que é resultante da fusão do cromatismo wagneriano com o exotismo da escala de tons inteiros cultivada por Debussy, permanecendo entre ambos um diatonismo de forma residual, o todo numa concorrência de hierarquias alternantes pela obtenção de novas funções expressivas para os elementos musicais; em segundo lugar, o ciclo opera, ao nível simbólico, a inserção de valores do romantismo alemão na era da Psicanálise e do expressionismo, abrindo o caminho para o “psicodrama musical”¹¹⁷ que se irá cristalizar em *Erwartung* e em *Die Glückliche Hand*, a cuja estética por sua vez o Alban Berg de *Wozzek* e *Lulu* é devedor.

¹¹⁷ A expressão é de Paula Gomes Ribeiro. V. RIBEIRO, P. G. - *Le drame lyrique au début du XXème siècle*. L’Hamartan, Paris, 2002, p. 18.

Capítulo II

OS JARDINS SUSPENSOS

Canção n.º 1 — *Unterm Schutz*¹¹⁸

Mäßig (♩ ca 54)

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10

Un-term Schutz von dich-ten Blät-ter-grün-den, wo von Ster-nen fei-ne Flo-cken

11 12

schnei-en, sach-te Stim-men ih-re Lei-den kün-den,

13

Fa-bel-tie-re aus den brau-nen Schlün-

¹¹⁸ Reprodução autorizada exclusivamente para fins académicos.

14

- den Strah - len in die Mar-mor - be - cken spei - en, draus die klei - nen

15

p espressivo

16

Bä - che kla - gend ei - len,

17

etwas drängend

ka - men Ker - - - zen

flüchtig

f

18

das Ge - sträuch ent - zün - den,

19

wieder beruhigend

wei - ße For - men das Ge -

pp

20

- wäs - ser tei - len.

21

22

23

sf

p

<i>Unterm schutz von dichten blättergründen, Wo von sternenn feine flocken schneien, Sachte stimmen ihre leiden künden, Fabeltiere aus den braunen schlünden Strahlen in die marmorbecken speien, Draus die kleinen bäche klagend eilen: Kamen kerzen das gesträuch entzündend, Weisse formen das gewässer teilen.</i>	Sob o escudo denso da folhagem, Onde de estrelas finos flocos caem, Mansas vozes seus ais proclamam, Animais fantásticos das escuras gargantas Lançam jactos em marmóreos vasos, De onde regatos queixosos correm: Vieram corolas iluminar os ramos, (E) brancas formas dividir as águas.
---	--

1. Elementos motivico-harmônicos da 1ª canção como modelo do ciclo

A estrutura de *Unterm schutz* é tripartida, segundo a matriz A1-B-A2 que é comum à maioria das canções. A primeira secção (A1, cc.1-7) contém uma breve exposição, parcialmente temática; a segunda (B, cc.8-18) dá curso a um desenvolvimento variacional a partir de elementos expostos em A1; a terceira secção (A2, cc.19-23) forma uma reexposição variada de A1. No primeiro poema do op. 15 de Schönberg há apenas referências a elementos do cenário que, todavia, estão animados de uma vida própria. Nestas entidades — cursos de água, elementos decorativos e vegetais — fixam-se os primeiros dados de um drama passionai. O personagem masculino, como narrador, exprime por meio de metáforas as primeiras gradações de uma história de amor que se insinua infeliz: soam vozes lamentosas, criaturas grotescas geram regatos que correm e se perdem, as ramagens iluminam-se misteriosamente e algo de sublime divide as águas. A primeira secção está confinada ao piano e apresenta-se sob a forma de um prelúdio — em tudo conforme ao ambiente feérico da cena, surgindo em *pianissimo* como uma emanção dos sons da noite. A monodia do prelúdio é instável ao longo dos cinco primeiros compassos, aqui se manifestando a primeira força rítmica do ciclo — a síncopa —, geradora de tensão aumentativa ao longo de três arcos ascendentes com resolução intervalar progressivamente alargada¹¹⁹. O movimento sincopado deste início evolui para

¹¹⁹ Conta aqui como resolução da terceira frase o Fá# do c. 6 (a nota que encerra o período sincopado e que ao mesmo tempo introduz uma segunda voz na textura).

uma suspensão do discurso musical nos cc.6-7, em preparação da entrada do canto que ocorre no c.8, descobrindo-se a mínima como a unidade de tempo fixadora do tempo musical.

As três primeiras notas da melodia do baixo nos cc. 1, 6 e 19 constituem uma versão incompleta do exposto nos primeiros compassos dos prelúdios das 11ª e 15ª canções. Trata-se do motivo formante da canção e única unidade temática reconhecível em todo o op. 15, assemelhando-se a um *leitmotiv*. Exemplo 16:



Canção n.º 1

Canção n.º 11

Canção n.º 15

Deste motivo se desprende uma harmonia própria, tal como se lê na definição que Schönberg dá de motivo (Cap. I, p.63-4?) . No período pós-tonal d' *Os Jardins Suspensos* é evidente uma tendência, também comum a Debussy e a Skryabin, de conceber a harmonia como uma projecção linear horizontal de um acorde de tríade que se encontra ausente, tornando-se a distinção entre harmonia e melodia — quiçá inútil — difícil de fazer. Ambas são maneiras concorrentes de apresentar conteúdos intervalares e não de melodias, motivos ou temas reconhecíveis. Schönberg esclarece:

O conceito de harmonia mudou tremendamente nos últimos cem anos através do desenvolvimento do cromatismo. A ideia de que uma nota base, a raiz, dominava a construção de acordes e regulava a sua sucessão — o conceito de tonalidade — teve que evoluir para um conceito de tonalidade alargada. Rapidamente se levantaram dúvidas sobre se tal raiz ainda permanecia como referência no centro da harmonia e das sucessões harmónicas. Além disso, duvidou-se ainda mais se uma tónica aparecendo no princípio, no fim ou em qualquer outro ponto tinha ainda um sentido verdadeiramente construtivo. A harmonia de Richard Wagner alterou a lógica e o poder construtivo da harmonia. Uma das consequências foi o chamado uso *impressionista* de harmonias, praticado especialmente por Debussy. As suas harmonias, sem sentido construtivo, serviam frequentemente para descrever sensações e imagens. Estas, apesar de extra-musicais, tornaram-se elementos construtivos, integrando as funções musicais e produzindo uma espécie de compreensão emocional. Deste modo, a tonalidade foi destronada, se não em teoria, pela prática. Por si só, isto

talvez não tivesse causado uma alteração tão radical nas técnicas de composição. Contudo, a mudança tornou-se necessária quando ocorreu simultaneamente com um desenvolvimento que terminou naquilo a que eu chamo “a emancipação da dissonância”.¹²⁰

A lógica harmónica que Schönberg desenvolve na fase da primeira atonalidade opera a partir de conjuntos de intervalos, formando estas células ou núcleos de valores intervalares. Os grupos intervalares são manipulados variacionalmente de modo a produzirem de cada vez novo material motivico, quando enunciados horizontalmente, e acordes quando se sobrepõem na vertical. Teoricamente qualquer célula pode ser escolhida pelo compositor para ser trabalhada numa determinada peça, ocorrendo entre células correspondências e permutas, muitas vezes daí resultando melodias e acordes de associação triádica. Nas presentes análises, tais acordes, quer se apresentem de forma ambígua (incluindo dissonâncias relativamente à tríade pura), quer estejam incompletamente enunciados, ou quer ainda se trate de acordes de tríade perfeitos, não foram identificados de um modo maniqueísta que procurasse demonstrar que um pensamento tonal está por detrás da primeira obra completa de Schönberg que manifestamente não tem armação de clave. Pelo contrário, as associações tonais, que são virtualmente impossíveis de evitar em música atonal¹²¹, demonstram a pluralidade de uma filosofia harmónica que se projecta muito para além de referências tonais definidoras de funções harmónicas dentro de uma composição. Podem aplicar-se a tais associações tonais exactamente as mesmas qualidades que Schönberg atribuía às harmonias de Debussy — a capacidade de suscitar impressões, para além do poder de descrever sensações e imagens extra-musicais no intuito de facilitar a compreensão emocional da música.

O tema/motivo formante do ciclo exemplifica desde logo esta função expressiva de harmonia entendida como “objecto harmónico”, através das diversas mutações que sofre o acorde de tríade de Si, duplamente diminuto e menor na 1ª canção. A omissão da nota Si no início do prelúdio — a fundamental do ambíguo tetracorde Si-Ré-Fá-Fá# —, sugere porvir de uma expressa contenção dramática, revelando-se tão-só uma parte de um tema que será exaltado no epílogo do ciclo¹²². Os diferentes enunciados do tema nas três canções

¹²⁰ In *Style and Idea* – “Composition With Twelve Tones – I” (1941), p. 216.

¹²¹ SESSIONS, Roger - *Problems of Modern Music (Problems and Issues Facing the Composer Today)*. Ed. Paul H. Lang, Norton, New York, 1962, pp.-21-33.

¹²² Em *Unterm Schutz*, é significativamente o Si a primeira nota do canto que, soando por quatro vezes no c.8, “resolve” a omissão inicial. Tal processo sugere uma primeira aposição dramática entre piano e canto mas

referidas revelam subsequentemente o interesse de Schönberg pelas tensões harmónicas criadas entre os acordes de Si menor e de tríade diminuta com fundamental em Si (1ª canção), os acordes de Sib menor e Sib Maior (11ª canção), e o seu inverso (15ª canção). Tal tratamento sugere que o tema do ciclo procura demonstrar a impossibilidade sentida por Schönberg em encontrar nos acordes de tríade — os emblemas, por excelência, do sistema tonal — estabilidade suficiente para continuarem provendo a música polifónica ocidental de lógica funcional¹²³. Visto que a presença recorrente destes acordes no ciclo está longe de definir vectores tonais no seu seio, esta pesquisa de sensações harmónicas pontua uma massa sonora instável que se abre, sobretudo através de uma condução vocal cromática, a uma nova matéria-prima útil aos caminhos da pós-tonalidade. O uso destas associações afectivas pode inclusive extravasar o simples recurso a acordes de sonoridade familiar para incluir relações cadenciais resolutivas: é o caso do eixo “dominante” Ré/“tónica” Sol do baixo da 5ª canção (cc.16-18), onde a função cadencial projecta a dupla ideia de dominação (feminina) e submissão (masculina) que está implícita à “hierarquia dos afectos” que reina entre os personagens em presença¹²⁴.

Apesar da sua exposição óbvia, a importância melódica do tema na obra é maior sob o ponto de vista simbólico do que como objecto harmónico ou mesmo melódico. Tanto na 1ª canção como na última, o tema/motivo surge de forma reconhecível apenas no piano, desprovido de uma legenda poética que o explique satisfatoriamente. Por outro lado, o tratamento variacional que o tema recebe ao longo da 11ª canção poderá contribuir para que se compreenda a que tipo de informação poética ele se reporta. O facto de a 11ª canção (*Als wir hinter*) aludir a um momento passado onde houve contacto físico entre o Homem e a Mulher, imprime ao tema características emocionais que fornecem uma primeira pista para a compreensão não apenas da sua ambiguidade bi-cordal mas também o seu perfil rítmico — instável e sincopado. Quanto ao seu conteúdo intervalar intrínseco, a situação é diferente, pois as análises das canções revelam que os intervalos formantes do tema/motivo — 2ª menor, 3ª menor e 3ª Maior — servem de “banco de dados” para a mais importante das três fontes motivico/harmónicas presentes na obra — o vector cromático.

trata-se de uma sinalética ao serviço da dialética estruturante do ciclo entre vectores intervalares cromático e diatónico e respectivos atributos dramáticos, como a análise subsequente procura explicar.

¹²³ As implicações simbólicas do tema foram abordadas no Cap. IV – *Introdução e enquadramento simbólico* [à análise da 10ª canção], pp. 310-332.

¹²⁴ V. Cap. III, p. 188.

A simbologia do tema, sendo de natureza extra-poética, poderá ainda funcionar como uma assinatura pessoal do compositor. Nesta acepção serviria o gosto schoenberguiano em incluir referências autobiográficas na sua música. Schönberg atribuía qualidades autobiográficas à tonalidade de Ré menor durante o período de 1907-8, havendo inclusive referências a esta tonalidade na ópera *Die Glückliche Hand* (1913), como Bryan R. Simms refere¹²⁵. Na sua fase tonal, Schönberg privilegiara as tonalidades de Ré Maior e menor, às quais pertencem as notas correspondentes à primeira e última “letras musicais” do seu nome próprio (A=Lá e D=Ré). Em 1908, o interesse de Schönberg alarga-se a Si menor, ao colocar Fá# e Dó# na armação de clave da canção *Ich darf nicht dankend*¹²⁶. Aqui o Si menor não serve já propósitos de tonalidade reguladora de operações harmónicas funcionais. Pelo contrário, a armação de clave serve para mostrar o deliberado abandono do uso de uma tonalidade como centro de operações tonais dentro de uma composição, e do papel histórico que tal ruptura representa. O interesse por Ré Maior e Ré menor transita, pois, para Si menor na caminhada em direcção à atonalidade, permanecendo este último acorde em estado espectral ao longo da 1ª canção *d’Os Jardins Suspensos*, numa espécie de limbo entre uma formulação triádica diminuta e menor. As três primeiras notas do tema (Fá#-Ré-Fá natural) prolongam, porém, tanto a memória da dualidade Ré Maior/menor como o hábito schoenberguiano de firmar a sua identidade pessoal na partitura¹²⁷: as três notas têm o mesmo conteúdo intervalar do motivo Mib-Dó-Si pertinente ao apelido Schönberg, que são os intervalos de 2ª menor, 3ª menor, 3ª Maior e respectivas inversões. Exemplo 17:



Na 1ª canção do op. 15 o tema/motivo é citado por três vezes no baixo do piano (cc.1, 6-7 e 19-20) mas surge também motivicamente no canto por três vezes: em *Strahlen* (c.14) e duas vezes transposto sucessivamente à 2ª Maior inferior em *Draus die kleinen*

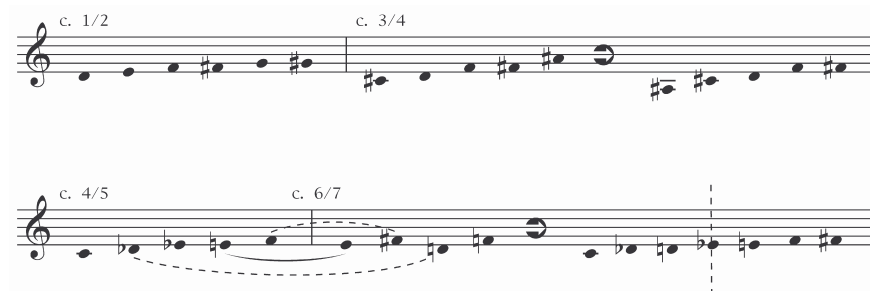
¹²⁵ SIMMS, B. R., ob. cit., p. 33.

¹²⁶ Esta canção foi incluída no op.14 embora tenha sido a primeira a ser composta do núcleo de obras vocais formado pelos opus 11, 14 e 15, centrado em poemas de George. Dela disse Schönberg em “My Evolution” tratar-se do seu primeiro passo em direcção à atonalidade. V. *Style and Idea*, p. 86.

¹²⁷ Este hábito transmitiu-se a Alban Berg que usou como letras musicais os nomes de Schönberg, Webern e o seu próprio na formulação das séries melódicas do *Kammerkonzert* (1923-4).

bäche kla- (c.15-16). No gráfico harmónico (Gráfico 1), na projeção do motivo inicial que se encontra na marcha harmónica da parte vocal, observa-se como nos cc.12-14 e 17-19 o baixo dos acordes desenha os fragmentos motivicos Fá-Mi-Réb e o seu inverso (Dó#-Ré-Fá), que mais não são do que a projecção do conteúdo intervalar do tema na condução harmónica.

Mas a influência do tema/motivo na composição não se restringe a citações onde constam apenas as suas três primeiras notas. A análise que Harald Kaufmann fez da 1ª canção, importante para a determinação das famílias intervalares da obra, constata que a adição das notas das três frases do prelúdio (cc.1-5) — entendendo-se os cc.6-7 como um prolongamento suspensivo da terceira frase -, revela o primeiro vector intervalar do ciclo: o cromatismo¹²⁸. Exemplo 18:



Esta constatação permite ver como este material é responsável pela preferência intervalar recorrente que está na base da formação de uma primeira ordem de motivos. Sobretudo da 9ª canção (*Streng ist*) em diante, o conteúdo intervalar de *Unterm schutz* consta do enunciado dos motivos formantes de todas as canções. Em *Streng ist*, os três primeiros intervalos da melodia do prelúdio são a 3ª menor, a 2ª menor e a 3ª Maior, e na 12ª canção (*Wenn sich bei heilger ruh*), a entrada do canto faz-se pelos intervalos de 3ª menor e 2ª menor (c.6). Ambas as formulações estão patentes no exemplo seguinte. Exemplo 19:



¹²⁸ Ob cit., p. 86.

c. 11



12 *langsamer*

Not, und Wei - - - nen, daß die Bil - der im - mer

14

flie - hen, die in schö - ner Fin - ster - nis ge - die -

97

momentos como, por exemplo, na marcha do baixo dos cc.10-13 da 8ª canção (*Wenn ich heut*). Nesta passagem, a célula motivica ascendente formada por 3as Maiores apresenta-se transposta através de um critério cromático descendente perfeito. Exemplo 22:



O mais frequente é encontrarem-se transposições de motivos e acordes feitas segundo intervalos pertencentes ao conteúdo do tema/motivo, ou então livremente extraídos ao âmbito da sequência cromática subjacente às três primeiras frases do prelúdio da 1ª canção. Por exemplo, a transposição descendente dos acordes do início da 6ª canção (*Jedem werke*), a qual se faz por 4ª aumentada e 6ª Maior (inversão do intervalo temático de 3ª menor), e que se apresenta horizontalmente reformulada no c.16. Exemplo 23:

A mesma lógica subjaz à formação de acordes¹²⁹. Na 1ª canção, os acordes oriundos do motivo contêm, para lá dos intervalos que decorrem das relações entre as três

¹²⁹ James Copeland Scott traça um interessante itinerário comparativo entre resoluções harmónicas por graus próximos de Brahms e Wagner e os acordes mais recorrentes no op. 15 de Schönberg. Apesar de se tratar de

primeiras notas do tema, a 4ª aumentada que é resultante do âmbito intervalar da sequência de notas dos cc.1-2. Daqui nasce uma primeira família de acordes onde se inscreve o âmbito cordal que delimita o material melódico da parte vocal (v. Gráfico 1). Esta família inclui os seguintes acordes:

- a) acordes de Sib-Réb-Fá (cc.12-13) e Si-Ré-Fá# (c.15), com sobreposição de 3ª menor e 3ª Maior, de morfologia idêntica ao acorde de tríade menor¹³⁰;
- b) acordes com sobreposição de 2ª menor e 3ª Maior (Si-Dó-Mi), de 3ª menor e 4ª aumentada (Lá-Dó-Fá#) e de 3ª menor e inversão de 3ª Maior (Sol#-Si-Sol natural), presentes nas progressões harmônicas dos cc.12-14 e resultando de uma condução de vozes por 2as menores, em movimento simétrico divergente.

O exemplo seguinte mostra os acordes exclusivamente cromáticos que ocorrem na 1ª canção e que servem de modelo à paleta harmônica cromática aplicada por Schönberg ao resto ciclo. Exemplo 24:



O uso destes acordes, tanto na canção em análise como no resto do ciclo, exprime eloquentemente o papel que, no período do primeiro atonalismo schoenberguiano, foi atribuído à dissonância. No c.14 (com respectiva anacrusa na pauta superior do piano), no encadeamento dos acordes de 3ª menor e 4ª aumentada (Lá-Dó-Fá#) com o acorde temático de Sol#-Si-Sol natural, é tentador ver-se uma espécie de cadência dominante/tônica por efeito da falsa sensível Fá# “resolvendo” para Sol na voz superior, como se se tratasse de um caso de aparente harmonia funcional dentro do atonalismo. Mas se no acorde de Lá-Dó-Fá# se pode ver uma hipotética dominante de Sol (com

um estudo que procura reforçar a ideia da dependência de Schönberg relativamente à última fase do tonalismo, os exemplos que apresenta contextualizam teoricamente os antecedentes próximos do *Tratado de Harmonia*. V. SCOTT, J. C. - *Structural Principles in Schoenberg's Song Cycle op. 15 And Their Anticipation in Some Late Works of Brahms* (tese de doutoramento). University of Baltimore, Maryland, 1973, pp. 33-49.

¹³⁰ Na presente análise os acordes de associação triádica consideram-se como pertencendo ao vector cromático, sendo referidos ao longo da investigação como acordes cromáticos.

fundamental Ré omissa), o acorde seguinte, entendendo-se como uma enunciação incompleta de um possível acorde de Sol Maior, é resolutivo apenas nas duas vozes superiores (Si-Sol), deslocando-se o baixo para um Sol# flagrantemente estranho ao acorde de tríade, permanecendo o resultado auditivo inconclusivo. A sequência de acordes em que esta relação harmónica conflituosa se insere, resulta simplesmente do movimento simétrico divergente das vozes extremas dos acordes a partir do acorde inicial Si-Dó-Mi (cc.12-14) em direcção ao acorde de Sol#-Si-Sol natural, causando a marcha da voz central — paralela ao baixo uma 3ª menor superior — o efeito de familiaridade cadencial. Trata-se de um exercício de ilusionismo harmónico, onde a reiteração do encadeamento se destina justamente a acentuar a dissonância harmónica tanto como a sua disfunção. Se se proporcionasse algum tipo de resolução porquê, então, insistir na sequência?

Erwin Stein, falando das novidades harmónicas d’*Os Jardins Suspensos*, afirma que as dissonâncias, opondo-se aos conhecidos acordes triádicos, são necessárias a uma renovação generalizada do contraponto. A seguinte citação é da maior relevância, como se verá adiante, para o entendimento das qualidades emocionais do cromatismo e suas funções de suporte de uma linha própria de significados semânticos:

A tríade compreende-se e não carece de explicação. Contém apenas os primeiros harmónicos e, tal como as quintas e oitavas, não gere contraponto. É meramente um uníssono — apenas capaz de unir e não de diferenciar. A dissonância ilumina (clarifica) o som na vertical e elucida o pensamento polifónico. [...] Schönberg provou-nos isto através do seu uso [da dissonância] nos momentos de maior emoção. A intensidade criada pela dissonância não consiste no facto de a resolver mas sim em permiti-la soar. Deixe-mo-la então irresoluta, reconhecendo que é de longe mais colorística do que qualquer consonância agradavelmente construída.¹³¹

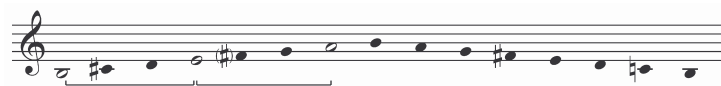
Em se tratando, pois, de um uso colorístico da dissonância e da respectiva inclusão em acordes de associação auditiva com remotas funções harmónicas, foi necessário pesquisar nos poemas elementos que suportassem a tese de Stein quanto às implicações emocionais deste processo. Tal pesquisa revelou que Schönberg aproveitou estas associações cordais — no caso, não-resolutivas — para ir ao encontro de significados poéticos relativos a situações de confinamento do espaço físico (tanques de peixes na 2ª canção e os limites impostos por altas grades de ferro na 4ª canção, por exemplo) ou ainda

¹³¹ STEIN, Erwin: *Schoenberg*. Scribner, New York, 1937, pp. 121-122.

significados alusivos à dureza de materiais e substâncias. Em *Unterm schutz* é provável que a aspereza suscitada pela dissonância entre o Sol# do baixo e o Sol natural da voz superior do acorde final da sequência reflita a natureza do agente poético em presença na secção central da canção — *Fabeltiere* (Animais fantásticos) —, no caso, estátuas de pedra de onde brotam jactos de água, servindo a repetição da sequência (três vezes ao todo) a imagem de água que jorra continuamente.

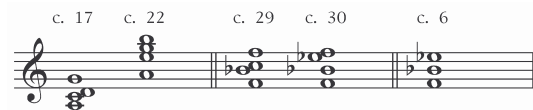
Para além dos acordes cromáticos de três notas acima descritos, é ainda de referir o uso específico que Schönberg fez de encadeamentos de 3as Maiores e menores — as primeiras pertencentes tanto a acordes temático/ cromáticos como de tríade aumentada e as terceiras a acordes cromáticos — como uma outra linha unificadora harmónica dentro do ciclo (v. análises das canções n.º 7 e 13).

A entrada do canto assinala o início da extensa secção central da canção, a qual contém sete dos oito versos do poema Enquanto que a motívica da entrada do piano em *Unterm schutz* é essencialmente cromática, a que o canto expõe é de natureza diatónica, com uma estrutura rítmica valorizadora dos tempos fortes do compasso, propícia à descrição objectiva dos primeiros elementos da cena poética. As três primeiras frases do canto (cc.8-10) definem, pois, o segundo vector adoptado por Schönberg para a formação de motivos e acordes — o vector diatónico. O âmbito da melodia e as suas notas-chave formam um arco centrado em Mi¹³², onde a ambiguidade entre os modos hipodórico ascendente e dórico descendente é comparável à ambivalência tríádica diminuta/menor prevalecente no primeiro vector harmónico. O âmbito intervalar desta sequência é o intervalo de 7ª menor, formado por Si-Lá (c.10), o qual resulta de uma transposição do intervalo Mi-Fá# (c.6) que se sucede à sequência cromática inicial. Exemplo 25:



O intervalo Mi-Fá# (c.6) que projecta o material do canto é naturalmente diatónico, embora a 2ª Maior se encontre também incluída no exposto dos cc.1-2. É como que se Schönberg quisesse dizer que o diatonismo resulta de uma filtragem natural do cromatismo, descobrindo-lhe uma segunda natureza. A confirmar a relação intencional entre os dois mundos intervalares está o facto de a primeira nota da melodia do canto ser justamente o Si omissa no acorde subjacente ao tema exposto pelo piano. Tais pontes de ligação — assinaladas, por exemplo, em acordes mistos ao longo do ciclo — tornam o traçado de itinerários independentes entre motívica de natureza diatónica e cromática tarefa sempre controversa. Outros exemplos de material diatónico na 1ª canção encontram-se nos grupos de 4as perfeitas que integram as figuras motívicas descendentes de fusas nos cc.12-13, que alternam com inversões do acorde do tema em versão Maior. Na secção reexpositiva, o material melódico do último compasso do canto (c.20) é também diatónico, entendendo-se a sequência descendente Si-Lá-Sol-Fá como uma variante das primeiras quatro notas do c.10, em conformidade com a estrutura simetrizante da canção. Nas restantes canções (à excepção das 10ª e 15ª), a motívica diatónica tem uma presença discreta, porventura devido à sua associação profunda com o universo tonal que Schönberg justamente preetende dissolver.

O diatonismo encontra-se sobretudo patente na formação de acordes que, tal como no caso do cromatismo, convergem para uma família harmónica própria. Já na 1ª canção o seu peso é menor do que o da sua família “opponente”. A primeira manifestação cordal diatónica é a projecção vertical do motivo de duas 4as e 2ª Maior — o acorde de Lá-Dó-Ré-Sol dos cc.17-18 —, que ao longo desta passagem sustenta o clímax da canção num *ostinato* sincopado, absorvendo uma característica rítmica definidora do material temático/cromático — a síncopa; a segunda é o acorde de Lá-Mi-Sol-Si (cc.22-23), o qual é uma reformulação transposta do acorde anterior. Os acordes de 4as sobrepostas, com ou sem 2ª Maior adjacente, são recorrente no ciclo, constituindo o referente harmónico nuclear da harmonia diatónica utilizada. O seguinte exemplo inclui os dois acordes diatónicos de *Unterm schutz* acima referidos, dois acordes diatónicos da 10ª canção (*Das schöne beet*, cc.29-30) e um modelo simples de acorde de 4as extraído à 2ª canção (*Hain in diesen paradiesen*, c.6). Exemplo 26:



Ao longo do ciclo encontram-se abundantes exemplos de um tipo misto de acordes (cromático e diatónico), formado pela sobreposição de intervalos-chave dos respectivos vectores intervalares, como é o caso do acorde com os intervalos diatónico de 4ª e cromático de trítono, acorde esse que na 1ª canção ocorre apenas uma única vez, no último compasso (c.23): o acorde de Lá-Ré-Sol#. Devido à sua forte qualidade dissonante, este acorde foi usado por Schönberg e pelos seus alunos quase até à exaustão, dominando a dimensão vertical das *Variações para Piano op. 27* de Webern¹³⁴. Ocorrem no ciclo também alguns casos, menos frequentes, de acordes mistos com sobreposição de 5ª perfeita e trítono, como no c.9 da 14ª canção. No *Tratado de Harmonia*, Schönberg entende o primeiro destes acordes (de 4ª e trítono) como sendo uma harmonia de passagem entre dois acordes de 4as sobrepostas¹³⁵. No op. 15 são frequentes os encadeamentos entre estes dois tipos de acordes, havendo a possibilidade de confronto entre uma apresentação “resolutiva” do acorde de 4ª e trítono em acorde de 4as sobrepostas (canção n.º 9, c.10-11), ou em enunciados onde esta relação próxima está oculta, como é o caso dos dois últimos acordes da 1ª canção. O exemplo seguinte mostra como uma redistribuição das notas do acorde diatónico Lá-Dó-Mi-Sol (c.23) permite que este se leia como uma espécie de resolução retrógrada do acorde de Lá-Ré#-Sol# que se lhe segue. Exemplo 27:

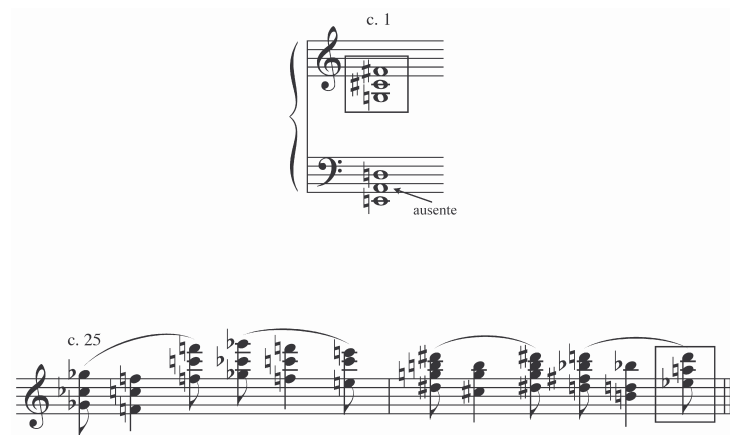


A 4ª e o trítono podem também inserir-se em acordes com quatro e cinco vozes, como no caso do acorde diatónico alargado do início da 9ª canção (cc.-1-2), onde a sua componente cromática sai enfraquecida, ou então surgirem como um “corpo estranho”

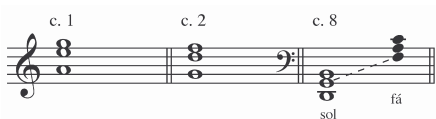
¹³⁴ Nesta obra, o acorde deriva da série e em algumas secções é o único acorde permitido dentro de um mesmo conjunto de notas.

¹³⁵ SCHÖNBERG, A. – *Harmonielehre (Tratado de Harmonia)*. Trad. Ramon Barce. Real Musical, Madrid, 1995, pp. 330-337.

num ambiente harmónico do qual estão excluídos acordes diatónicos (10ª canção, *Das schöne beet*, cc.24-25)¹³⁶. No Exemplo 28 apresentam-se ambas as situações:



Kaufmann afirma que o material melódico diatónico produziu, tal como o cromático, um critério próprio de transposições para a 1ª canção¹³⁷, embora de menor peso que aquele. Em primeiro lugar, a transposição do intervalo Fá#-Mi (c.6) para Si-Lá (c.10) faz-se por uma 4ª perfeita ascendente; em segundo, o encadeamento das 4as subjacente à estrutura melódica do material do canto dos cc.8-10 (Si-Mi-Lá) vai ser usado para operações várias como o tratamento ascendente/descendente da figura motívica diatónica Lá-Dó-Ré-Sol no c.11. Porém, não se pode falar de um critério diatónico consistente de transposições aplicável ao longo do op. 15, antes de preferências transpositivas pontuais, que se fazem quase sempre por 2ª Maior, como é o caso dos seguintes exemplos, extraídos à 15ª canção (*Wir bevölkerten*, cc.1-2 e 8). Exemplo 29:



Em matéria de transposições, o mais importante na 1ª canção ocorre no c.13, na condução da referida figura motívica diatónica. A septuplicação da figura tem, nos intervalos extremos, a seguinte evolução: Sol/Lá, Lá/Sol, Fá/Sol, Sib/Láb, Mib/Fá, Dó#/Si e Dó#/Ré#. Dispondo-se os intervalos de 7ª menor por ordem descendente, obtém-se uma

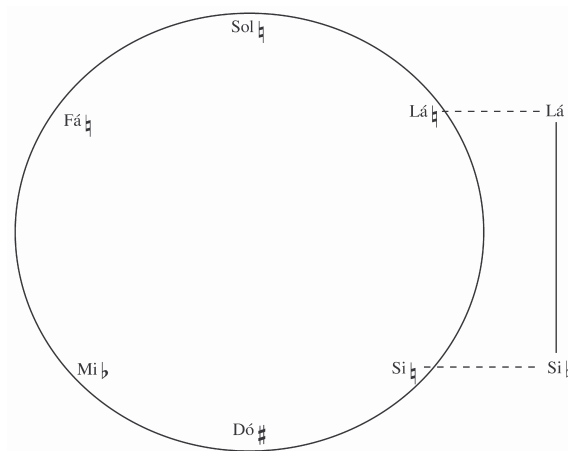
¹³⁶ Tanto numa situação como noutra, há razões poéticas para tal, valendo a associação que Schönberg estabeleceu entre cromatismo/masculino e diatonia/feminino como referente da hierarquização entre vectores intervalares. As análises correspondentes procuraram demonstrar esta correlação.

¹³⁷ Ob. cit., p. 88.

sequência exactamente correspondente à figura de fusas Sol#-Fá#-Ré-Dó-Sib que se encontra no final do c.16. Exemplo 30:

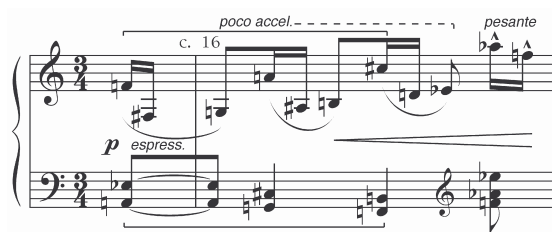


A sequência de 7as menores do c.13 revela um esquema transpositivo simétrico por tons inteiros. O eixo central da sequência — formado pelo o intervalo Sib-Láb, que é um elemento estranho à sequência — permite imaginar um prolongamento descendente ou ascendente da espiral por meios-tons, que é a única transposição possível da escala de tons inteiros. Exemplo 31:



Um esquema transpositivo semelhante ocorre na 9ª canção (*Streng ist*, c.16 com anacrusa), onde a linha descendente de 5as diminutas do baixo se faz pelo intervalo de 2ª Maior, enquanto que o encadeamento dos motivos de 7as menores da pauta superior desenha um acorde de tríade aumentada (Fá-Lá-Dó#).

Exemplo 32:



Em ambas as canções, os episódios transpositivos de tons inteiros surgem em passagens alusivas à água — jactos de água em *Unterm schutz* e uma gota de chuva em *Streng ist* —, pelo que a sua associação com a linguagem impressionista de Debussy é inevitável. De forma imperceptível, Schönberg introduz o terceiro vector intervalar do ciclo na 1ª canção — a escala de tons inteiros —, emanando este do vector diatónico¹³⁸. Poderá ver-se nisto uma terceira natureza do tema e do seu conteúdo intervalar? Pela sua ordem de entrada se compreende que há um sentido progressivo e aumentativo na apresentação dos vectores intervalares: cromático, diatónico e de tons inteiros. À tensão entre os acordes de tríade diminuta, menor e Maior entre si, e à tensão entre estes e o acorde de 4as sobrepostas, surge uma nova dialética entre todos estes e uma harmonia formada pela sobreposição de 3as Maiores: a tríade aumentada. Schönberg parece ter querido camuflar a importância estrutural deste terceiro vector intervalar na 1ª canção, provavelmente devido ao abundante uso que dele fez da 4ª à 8ª canções, as primeiras do ciclo a serem compostas e que na forma final constituem o grupo central de canções. Neste grupo (mas também na 15ª e última), os acordes e motivos extraídos à escala de tons inteiros foi aplicado na descrição de informação poética onde, a par de impressões de natureza sensorial, ocorrem passagens de exaltação física do foro sexual.

Não existem no ciclo exemplos puros de motivos de tons inteiros. Há sim casos de motívica mista de tons inteiros e cromatismo, como no enunciado motívico do canto da 8ª canção (*Wenn ich heut*, c.1-2), onde à sequência ascendente Dó#-Fá-Lá-Si se segue a partícula motívica ascendente/descendente Si-Dó-Si.

¹³⁸ Na 1ª canção, a escala de tons inteiros está também presente no desenho do baixo dos acordes subjacentes à melodia do canto (cc.14-16, v. Gráfico 1, p. 109).

Exemplo 33:



Um outro exemplo, extraído à 13ª canção (*Du lehnest*, cc.1-2, na parte vocal), mostra uma melodia formada por um núcleo de tons inteiros, tendo nos extremos intervalos de 2ª menor. Exemplo 34:



Quanto aos acordes de tons inteiros, eles são frequentes nas canções do primeiro grupo a ser composto, apresentando-se preferencialmente em sequências cordais que alternam com outros tipos de acordes. No exemplo seguinte, extraído à 4ª canção (*Da meine lippen*, cc.9-12), a linha de acordes da pauta superior faz alternar acordes de tríade aumentada (Dó#-Fá-Lá e Lá-b-Dó-Mi) com acordes de natureza cromática. Exemplo 35:



Uma sequência cordal mais elaborada encontra-se na 10ª canção (cc.24-25), onde se incluem: acordes diatônicos de 4ª ou 5ª com duplicação do baixo à 8ª (todos os acordes do c.24 à exceção do último); acordes de tons inteiros (Ré#-Sol-Si e Ré-Fá#-Si com duplicação do baixo, c.25); acordes cromáticos (6ª menor e duplicação do baixo no c.24, de

trítone e 3ª menor, e de 3ª menor e 6ª menor, no c.24); e um acorde misto de 4ª e trítone no termo da sequência (v. Exemplo 28). Esta justaposição de sensações harmónicas tipifica os processos de harmonização da primeira fase do atonalismo schoenberguiano, demonstrando uma reflexão — que não a dependência — do compositor sobre a sua herança cultural próxima. Num artigo de análise sobre o ciclo, Richard Domek resume as razões do sentido de unidade que ressalta do vocabulário harmónico supostamente livre de Schönberg no op. 15. Para Domek, tal unidade provém do emprego sistemático dos modelos de acordes acima descritos (embora o investigador lhes tenha atribuído uma classificação própria), cada um deles aparecendo como um elemento discreto em, pelo menos, cinco canções diferentes, acusando cada canção a predominância de um ou mais acordes-tipo. Por exemplo, o acorde cromático de 6ª menor e 3ª menor foi repetidamente utilizado e transposto nas secções de desenvolvimento das 8ª e 12ª canções, enquanto que o acorde misto cromático/diatónico de 4ª e trítone e o acorde de tríade aumentada dominam inteiramente a 7ª canção. Domek afirma ainda que o espaçamento idêntico utilizado na apresentação destes acordes, todos de três notas, contribui decisivamente para a sólida homogeneidade sonora do op. 15 de Schönberg¹³⁹.

O entrelaçamento dos três vectores intervalares está patente no Gráfico 1, onde a legendagem C, D e T.I. corresponde, respectivamente, aos momentos de apresentação dos enunciados harmónicos do cromatismo, da diatonia e dos tons inteiros na 1ª canção; no c. 23, a dupla classificação da inversão do acorde de 4ª e trítone como sendo cromático/diatónico prende-se ao facto de a sua disposição ter na base o intervalo de 4ª, responsável pela ambiguidade sonora:

¹³⁹ DOMEK, Richard – “Historical and Fresh Approaches to Analysis: Some Aspects of Organization in Schoenberg’s *Book of the Hanging Gardens op. 15*”, in *College Music, Music Symposium* 19:2 (1979), pp.111-128.

Gráfico 1

O gráfico apresenta a análise musical de uma obra em D maior. A primeira seção, compreendendo os compassos C.8 a C.16, inicia com uma introdução em D (C.8) e segue com uma sequência de acordes. Uma seção rotulada 'tema' ocorre nos compassos C.12 e C.13. No compasso C.14, há uma transição (T.I) para a tonalidade de D menor, indicada pelo sinal de bemol na escala. A segunda seção, dos compassos C.17 a C.23, retorna à tonalidade de D maior e também apresenta uma seção 'tema' nos compassos C.17 e C.18. No compasso C.22, ocorre uma transição (C/D) para a tonalidade de D menor, marcada pelo sinal de bemol na escala. O gráfico utiliza cores para destacar as notas e acordes, e setas para indicar a progressão harmônica e as transições de tonalidade.

2. Modelo de leitura comparada de texto e ritmo

Ilustrada que foi a tipologia intervalar, segue-se uma leitura descritiva da 1ª canção à luz do poema, interpretando-se as forças rítmicas em presença segundo o critério tripartido antes exposto na *Tipologia rítmica*. É este modelo de leitura que se encontra na primeira alínea das análises das canções seguintes, tendo aí recebido o título de *Forma musical e percurso poético*.

cc.1-12

No piano, um prelúdio de sete compassos inaugura a canção e o ciclo. Ao longo dos cinco primeiros compassos, três frases ascendentes de conteúdo intervalar cromatizante enunciam o primeiro vector harmónico-motívico da obra. As frases são sincopadas e formam um período rítmico aumentativo de tensão. A esta sequência sucedem-se dois compassos de valores rítmicos estáveis, onde a mínima se revela como a unidade estabilizadora do tempo musical. No c.6, o intervalo de 7ª menor (a inversão do intervalo

nuclear diatónico de 2ª Maior que resulta do prolongamento da última nota da terceira frase, Mi, e da primeira nota da repetição do motivo do prelúdio, o Fá#), abre uma área diatónica na textura intervalar, a partir da qual dá entrada a melodia do canto.

Em contraste com o enunciado do piano, o do canto introduz uma sequência de seis colcheias cuja regularidade empresta um tom narrativo à descrição física da cena poética (c.8). A pulsação da mínima faz-se sentir ao longo dos cc.8-10, onde apesar da aparente assimetria causada pelo posicionamento de células pontuadas de colcheia e semicolcheia e ainda pela entrada anacrúsica da segunda frase (no último tempo do c.9), a textura rítmica comum a canto e piano respeita os tempos fortes dos compassos. Nestes três compassos, o material melódico do canto reúne ritmos objectivantes e diatonias no serviço prestado a informação poética do domínio do concreto, no que se revela ser uma convergência frequente dentro do op. 15 de Schönberg. As células pontuadas de colcheia e semicolcheia trazem, pois, definição objectivante às palavras *blättergründen* (*folhagem*) e *sternen* (*estrelas*), ao mesmo tempo que contêm uma primeira manifestação de densificação rítmica que se propaga ao piano; para a referida densificação rítmica contribuem, no piano, a duplicação de valores (semicolcheia=duas fusas) do ritmo do motivo diatónico Lá-Dó-Ré-Sol, o qual é mimético da acção contida em *flocken schneien* (*flocos caem*). Tem aqui início o segundo período de movimentação rítmica de carácter acelerador da canção (entendendo-se os cinco primeiros compassos do piano como sendo compatível com uma textura rítmica de aceleração), marcado pela sincopação de acordes cromáticos (So-Dó-Mi, de Sib-Réb-Fá, Lá-Dó-Fá# e Sol#-Si-Sol natural, em progressão vocal cromática nas vozes extremas). A densificação prolonga-se pelos dois compassos seguintes (cc.11-12), convergindo para uma sequência regular de semicolcheias que se encontra distribuída pelo canto e pelo piano (c.12), cuja legenda poética é *Sachte stimmen ihre leiden künden* (*Mansas vozes seus ais proclamam*), e que constitui a primeira evidência de rítmica e motívica sensorial na canção.

cc.13-18

A aceleração rítmica prolonga-se pelo c. 13 adentro através de duas células de quatro fusas (último tempo do c.12, no piano), sob a indicação de *flüchtig* (*veloce*), que aqui se poderão entender também como um ritmo sensorial introdutório da descrição naturalista de *Fabeltiere aus den braunen schlünden/Strahlen in die marmorbecken speien* (*Animais*

fantásticos das escuras gargantas/ Lançam jactos em marmóreos vasos). Neste compasso, a velocidade da figuração da mão esquerda e a distribuição das notas, caindo alternadamente sobre as regiões grave e central do instrumento, formam uma disposição única em toda a canção, suscitando uma sensação de volátil e sombrio impressionismo musical; sublinhando esta convocação da paleta tímbrica de Debussy está o plano de transposições por tons inteiros do motivo diatónico Lá-Dó-Ré-Sol que servira *flocken schneien*, numa subtil fusão de rítmica objectivante e sensorial; na pauta superior, repete-se a sequência regular acordes cromáticos sincopados do c.12, à oitava inferior, mantendo-se a tensão aceleradora até ao fim do compasso. No canto, o ritmo é objectivante nas duas primeiras sílabas de *Fabeltiere* (*Animais fantásticos*), tornando-se sensorial em *aus den braunen schlünden* (*das escuras gargantas*), assim se mantendo até ao 1º tempo do c.15 (em ambas as situações com conteúdo intervalar temático/cromático). No c.14, os acordes cromáticos sincopados Lá-Dó-Fá# e Sol#-Si-Sol natural criam um jogo rítmico ambíguo entre uma marcação ternária do material do piano à colcheia e a estrutura da melodia do canto, que é ternária à semínima; deste modo se concentra a atenção do ouvido no contorno da sequência sensorial da voz. A reiteração dos acordes põe termo à segunda aceleração rítmica da canção, criando uma situação de impasse para a qual concorre a sensação de não-resolução entre os dois últimos acordes. Após a repetição desta relação dissonante, surge o acorde triádico de Si menor (segunda colcheia do c.15), cuja acentuação sugere ser uma insólita solução para o problema cadencial. Este acorde tem implicações remotas ao responder à ausência do Si no baixo do acorde subjacente ao tema (c.1), e apresenta-se deslocado do tempo forte do compasso de modo a iludir a simetria do binómio de aceleração e desaceleração.

Após o acorde segue-se um dos momentos mais cuidadosamente calculados por Schönberg na encenação musical do poema, sob o verso *Draus die kleinen bäche klagend eilen* (*De onde regatos queixosos correm*). A posição deslocada do acorde é ironicamente explicada pela primeira palavra que se lhe segue — *Draus* (lit. “fora” ou “para fora”) —, a qual por sua vez antecipa o significado dispersivo do verbo *eilen* (correr), enquadrando ambas as palavras a passagem ritmicamente mais rarefeita da secção central. O verso soa quase em pausa instrumental e tem no canto um ritmo simples de semínimas pontuadas e colcheias, de carácter objectivante, porém, sincopaticamente deslocadas para o 2º tempo dos compassos. Trata-se de um novo exemplo de alteração de qualidade rítmica

relativamente à estrutura harmónica: o conteúdo melódico da linha vocal nos cc.15-16 é de natureza temático-cromática enquanto que a sua estrutura rítmica é objectivante. Poderá perguntar-se se a qualidade rítmica definidora da imagem de *kleinen bäche* ([pequenos] *regatos*) foi perturbada pela deslocação sincopática devido ao significado emocional de *klagend* (lit. lamentando-se). Na pauta superior do piano, as notas Sol# e Fá# dão a resposta: em síncopa alargada (em semínimas: 2+1), ao mesmo tempo que sublinham expressivamente o significado de *kleinen* (pequenos) e *klagend* (queixosos), a qualidade sincopática das duas notas descerra uma intenção rítmica de desaceleração. O episódio termina com rápida uma sextina de fusas e tons inteiros (Sol#-Fá#-Ré-Dó-Sib) que repercute a imagem de regatos que correm, fazendo a transição para a segunda parte da secção central e para a terceira aceleração rítmica da estrutura.

Nos cc.17-18, sob a indicação expressa de *etwas drängend (un poco acellerando)* a nova aceleração faz convergir uma enorme tensão para o predicado situado no final do verso *Kamen kerzen das gesträuch entzünden* (*Vieram corolas iluminar a folhagem*), onde se situa o clímax emocional e dinâmico da canção. A passagem encerra um assinalável caso de permutabilidade rítmica do material harmónico. Na pauta inferior do piano, no tempo forte e com acento, inicia-se uma sequência em *ostinato* de acordes formados (nas quatro vozes inferiores) pelas notas formantes do motivo diatónico Lá-Dó-Ré-Sol; após o complemento das notas Si-Dó-Mi na pauta superior (passível de se interpretar também como diatónico devido à presença de intervalos pertinentes ao tema/motivo), o ritmo torna-se sincopado. Na parte vocal passa-se o contrário, inserindo-se a linha melódica num contexto harmónico triádico/cromático derivado do tema (à excepção da 4ª perfeita entre Ré# e Sol#, no c.17, há apenas intervalos cromáticos de 2ª menor, 3ª menor e 6ª menor), enquanto que o ritmo se articula segundo figuras binárias e quaternárias de natureza objectivante (à excepção da sincopação das notas Mi-Ré#, c.17). As síncopas são prevaletentes no piano ao longo destes dois compassos, pressionando inclusive as células objectivantes da segunda metade do c.17 (pauta superior). Os cc.17-18 assinalam não apenas o clímax dinâmico do lied e o seu ponto emocionalmente mais intenso¹⁴⁰, mas encerram também o momento do seu conflito rítmico interno mais evidente: em crescendo para *forte*, regista-se uma evolução de registo do material cromático e sincopático do piano

¹⁴⁰ Sobretudo o verbo *entzünden* beneficia do facto de para ele convergir uma reiteração em oitavas, em *forte*, da nota mais aguda do acompanhamento. O efeito tímbrico das oitavas sincopadas pode entender-se aqui como uma “representação musical interna” da imagem cónica e vertical da flor do castanheiro.

que se inicia no c.17 com o acorde de Si-Dó-Mi (+Ré#) e que termina na repetição sincopada da partícula motívica Sol#-Mi# (enunciada pelo canto em *kerzen*) em oitavas simples, no registo mais agudo de toda a canção.

cc.19-23

A seguir a este ponto inicia-se a segunda desaceleração, que termina no final da canção, e que foi determinada pelo sentido, de novo dispersivo, do verbo colocado no final do 8º e último verso — *Weisse formen das gewässer teilen* (*Branças formas dividir as águas*).

A terceira e última parte da canção contém apenas o último verso do poema, prolongando-se por um poslúdio de três compassos. Schönberg alterou a pontuação original de George, substituindo os dois pontos no final do 6º verso por uma vírgula. Deste modo, o desfecho orgânico do poema foi reduzido a apenas um verso, em favor do prolongamento da secção central da estrutura musical. Sob qualquer ângulo que se observe, a realização formal é fascinante: a anulação dos dois pontos do poema insere-se num propósito exposto de esconder a secção reexpositiva dentro da secção de desenvolvimento. Para que ela passe ainda mais despercebida, a repetição da partícula motívica Sol#-Mi#, que se inicia no canto no c.17 e, portanto, ainda antes do clímax, só termina no final da canção, tendo transitado no final do c.17 para a pauta superior do piano e no c.20 para o baixo. A premência desta reiteração quase que obnubila a reaparição o tema do prelúdio no baixo do piano no c.19, em oitavas e no registo mais grave do instrumento. Ao nível do ritmo da parte vocal, este compasso estabelece uma correspondência para com o c.8; tratando-se das duas únicas sequências regulares de colcheias da canção, estas formam como que uma moldura da sua parte cantada. As palavras-chave do texto que determinaram esta serenidade rítmica são *Weisse formen* (*Branças formas*) que, apesar de misteriosas (provavelmente cisnes sulcando as águas), são significados afins dos elementos do cenário poético com que o poema abeira. Mas, enquanto que no c.8 o material do canto tem conteúdo intervalar diatónico, agora a melodia formada pelas notas Sol#-Dó-Lá-Sol natural-Ré# é de natureza cromática. No entanto, as duas células pontuadas do canto no c.20 continuam a servir de modo objectivante os significados de ordem concreta *gewässer teilen* (*dividir as águas*). Nesta melodia reaparecem brevemente os tons inteiros (Si-Lá-Sol-Fá), tendo Schönberg recuperado momentaneamente a convergência entre tons inteiros e informação poética sensorial do c. 13, agora sem ritmos sensoriais. No poslúdio, o motivo Sol#-Mi# desce de

registro sempre segundo um ritmo sincopado, destacando-se a mínima como pulso (tal como nos cc.6-7). Nos cc.22-23, os dois acordes na pauta superior relembram as suas origens rítmicas: Lá-Mi-Sol-Si (diatónico) cai num tempo forte do compasso, enquanto que Lá-Ré#-Sol# (um acorde misto diatónico e cromático) se encontra em posição sincopada.

3. Tipologia rítmica

Uma dupla concepção tripartida — intervalar e rítmica — subjaz, portanto, à dramatização musical que Schönberg fez dos poemas de *Das Buch der hängenden Gärten*. O peso que cada uma das três famílias harmónicas detém na 1ª canção permite que se tente uma primeira avaliação da relação entre música e texto e que se compreenda grande parte da lógica proporcional que rege as relações entre assunto poético e linguagem musical ao longo da obra. Sobre este assunto não se detêm os artigos de Kaufmann e de Domek, eminentemente vocacionados para a observação dos processos intervalares e construtivos da obra, relegando o estudo de comportamentos rítmicos para um plano secundaríssimo. Se nesta canção a correspondência entre o critério intervalar de tons inteiros e o episódio descritivo de água em movimento é de fácil circunscrição, delimitado este como está aos versos 4-6 (cc.13-16), já as implicações poéticas do cromatismo e da diatonía são de determinação menos óbvia. A própria associação entre tons inteiros e matéria poética relativa àquilo que os órgãos dos sentidos captam não é monolítica dentro da canção, pois o elemento “água” não é o único assunto sensorial do poema. Com efeito, o verso *Sachte stimmen ihre leiden künden* (*Mansas vozes seus ais proclamam*) é também de natureza sensorial auditiva — um caso de representação musical de sons através de sons — tendo recebido no canto (cc.11-12) uma estrutura intervalar conforme ao acorde cromatizante do tema.

A observação da expressão rítmica de motivos e acordes — e respectiva evolução relativamente às primeiras formulações de cada critério intervalar — permite, porém, aceder-se a um segundo nível de leitura das relações que existem entre moles harmónicas e categorias semânticas do texto. Na canção ocorrem diversas permutas e sobreposições entre as características rítmicas das famílias harmónicas. Por exemplo, ao longo da preparação do clímax (cc.17-18) — sob *Kamen kerzen das gesträuch entzünden* (*Vieram*

corolas iluminar a folhagem) — os acordes diatônicos da pauta inferior do piano são sincopados, carecendo da regularidade estrutural rítmica com que material afim se apresenta nos cc. 8-10. Um outro exemplo encontra-se no ritmo da linha vocal dos cc.13-14, o qual não é sincopado, enquanto que as notas da melodia se inscrevem na estrutura harmônica derivada do material cromático do prelúdio (o qual é consistentemente sincopático). Daqui ressalta que uma lógica própria, apenas em parte coincidente com a lógica harmônica, parece ter orientado a estrutura rítmica da canção. A convergência inicial entre harmonia acordes e ritmo que se encontra nos enunciados de cada um dos vectores intervalares rapidamente desaparece num plano de serviço do texto mais abrangente do que o da simples permutabilidade entre significados semânticos e tipos rítmicos. Isto sugere que os agentes poéticos das transformações operadas sobre motivos e acordes derivando, tal como os ritmos, de certas palavras ou conceitos poéticos nucleares, se inscrevem em períodos mais largos do macro-tempo musical. Por sua vez, os tipos rítmicos associados originalmente a cada vector intervalar, guardando do seu enunciado harmónico de origem uma identidade referencial mas evidenciando uma assinalável autonomia, seguem de muito mais perto o texto como fenómeno narrativo. O exemplo da repetição do motivo Sol#/Mi# desde o c.17 até ao fim da canção esclarece esta afirmação. *Grosso modo*, a segunda metade da canção está sob a influência deste elemento motivico, que é derivado do material intervalar sincopático da primeira frase do prelúdio; a intensidade (dir-se-ia ansiedade) desta reiteração está associada ao sentido de *kerzen* (*corolas*) [...] *entzünden* (*iluminar*), o qual se poderá entender como uma alegoria velada a significados de fertilidade ou de desejo de união passional. Porém, outros significados se sucedem a *kerzen* e a *entzünden* — *Weisse formen das gewässer teilen* (*Branças formas dividir as águas*) —, cujo tratamento rítmico específico se sobrepõe ao das síncopas. O entendimento dos caminhos próprios do comportamento rítmico dentro da canção obrigaram, portanto, à elaboração de uma análise detalhada que explicasse o relacionamento microestrutural entre palavras e sua representação musical ao nível do ritmo, tendo os resultados desta análise permitido a fixação de uma tipologia rítmica própria, por sua vez orientadora das análises das canções seguintes.

3.1. Ritmos objectivantes

Os ritmos não sincopados e não sequenciais formados por células binárias e quaternárias, simples ou pontuadas, de natureza objectivante, estão distribuídos pelo canto e pelo piano, surgindo com o enunciado melódico do canto nos cc.8-10. Pela simples lei de contrastes, Schönberg, ao iniciar a canção com um motivo derivado da harmonia triádica tritonal/menor do tema, de rítmica sincopática, define o seu oposto como uma harmonia diatónica de ritmo não sincopado. No geral, no que respeita a dramatização dos meios sonoros, Schönberg coloca ainda os ritmos do canto numa posição descritiva mais próxima do texto do que o piano, ao qual frequentemente é atribuído um papel “ambiental” — um elemento de continuidade em relação à tradição do lied romântico alemão. Esta é a razão pela qual ocorrem as sobreposições rítmicas mais importantes da canção (sobretudo entre ritmos sincopados e ritmos objectivantes), do que se pode inferir, numa primeira análise, que a ritmificação do canto é tendencialmente descritiva do fenómeno semântico do texto poético em si, enquanto que os ritmos da parte de piano se encontram afectos a um trabalho que se inscreve no “carácter lírico geral” recomendado por Goethe e, por conseguinte, enquadrando-se em períodos mais largos da estrutura. Quanto à morfologia, as células não sincopadas contêm unidades, simples ou pontuadas, que oscilam entre a mínima e a fusa, são maioritariamente valorizadoras dos tempos fortes do compasso e propiciam a fixação do tempo musical. Nos cc.8 e 19, as sequências regulares de colcheias em *Unterm schutz von dichten* (*Sob o escudo de densa*) e *Weisse formen das gewässer* (*Branças formas as águas*), de tom quase recitante, iniciam e concluem a narrativa poética, a primeira sequência com conteúdo melódico diatónico e a segunda cromático.

Exemplo 36:

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of two measures. The first measure is labeled 'c. 8' and the second 'c. 19'. The lyrics are 'Un - term Schutz von dich - ten' and 'Wei - ße For - men das Ge -'. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The first measure contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, and a half note D5. The second measure contains a half note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a half note B5. There are accents (>) over the notes G4 in the first measure and E5 in the second measure.

Nos cc.9, 10, 13 e 20¹⁴¹ as células de colcheia pontuada e semicolcheia concedem clareza à articulação dos significados de *blättergründen* (folhagem), *sternen* (estrelas), *Fabeltiere* (animais *fantásticos*) e *gewässer* (águas), ou seja, todos eles elementos da oração de sentido relativamente objectivo e concreto; o conteúdo melódico de todos os exemplos é diatónico. Exemplo 37:



Quando a semicolcheia da célula anterior se transforma, no piano, em duas fusas, aumenta a densidade rítmica da descrição naturalista objectivante de flocos que caem. De novo, o conteúdo intervalar resultante é diatónico. Exemplo 38:



Nos cc.17, 18 e 20 a célula pontuada de semínima e colcheia em *kerzen* (corolas), *entzünden* (iluminar) e *teilen* (dividir), tal como a célula pontuada de colcheia e semicolcheia, contribuem também para uma articulação definidora das palavras através de uma pulsação binária pontuada. A diferença para com a anterior célula é que esta, por ser mais larga, concede ênfase espacializadora aos significados, ampliando-os na frase musical e na oração. Nos cc.17-18 a melodia tem intervalos motivico-cromáticos e no c.20 uma 2ª Maior que cria ambivalência entre diatonia e tons inteiros. Exemplo 39:



¹⁴¹ Entende-se a semicolcheia da célula que ocorre no canto no c.18 como anacrusa da célula pontuada de semínima e colcheia (referente *entzünden*, ou “iluminar”).

Este grupo de ritmos está, pois, em relação directa com a substância mais objectiva do texto poético, realçando a percepção auditiva de formas e o recorte de elementos concretos da oração. A célula pontuada de colcheia e semicolcheia e suas variantes contribuem ainda para a densificação e rarefacção do tecido rítmico, em conjugação com as tensões aceleradoras e desaceleradoras da síncopa, emprestando ao discurso musical um tipo de articulação que se inscreve no domínio do concreto. O mesmo se aplica à célula pontuada de semínima e colcheia, sendo que aqui o intuito da articulação binária pontuada é o de espacializar a palavra, enfatizando o peso do seu conteúdo semântico dentro da oração e, consequentemente, na frase musical. Nestes casos a intensificação resulta de uma sequência cumulativa de células que isoladamente são de uma neutralidade compatível ao estatismo de uma imagem bidimensional. Daí que sejam as células desta família as que estabilizam o tempo musical, por oposição às síncopas. Em resumo, poderá dizer-se que a função deste tipo rítmico é principalmente demarcadora, como se de uma sinalética ao serviço da imagem poética se tratasse, ao mesmo tempo que concede estabilidade ao tempo musical. Trata-se de soluções rítmicas cuja morfologia depende em grande parte das conformidades do ritmo prosódico, e que passam despercebidas nos estudos existentes sobre a “prosa musical” schoenberguiana. Por exemplo, a célula pontuada de colcheia e de semicolcheia — à qual se chama “célula de marcha rápida” desde a 3ª canção e à qual serve de emblema — surge inúmeras vezes ao longo do ciclo sem que seja possível associar esta célula com toda a segurança ao significado de marcha. A sua energia intrínseca serve antes com primor a definição de palavras, concedendo-lhes relevo e vigor, sendo um contributo decisivo de natureza conceptual (e só ocasionalmente naturalista) para o serviço descritivo da acção poética. O mesmo se aplica à célula pontuada de semínima e colcheia (o dobro da anterior) que na 3ª canção está ligada à descrição do meio físico em redor do personagem masculino, servindo na 8ª canção a matéria poética relacionada com a morte (aqui através da associação com um ritmo arquetípico de marcha fúnebre). Tanto uma célula como a outra contêm energia definidora dos conceitos a que se aplicam, como se fossem uma espécie de “objectos rítmicos”. São, portanto, ritmos plásticos e moldáveis, passíveis de se colarem a significados múltiplos dos poemas, pré-existindo a estes como elementos musicais essencialmente operacionais. No quadro abaixo incluem-se os significados semânticos de *Unterm Schutz* afectos aos ritmos objectivantes.

<p>Ritmos objectivantes</p>	<p><i>Unterm schutz von dichten blättergründen</i> <i>/Wo von sternem feine [...] schneien</i> (Sob o escudo denso da folhagem,/ Onde de estrelas finos [...] caem) <i>künden</i> (proclamam) <i>entzünden</i> (iluminar) <i>Fabeltiere</i> (Animais fantásticos) <i>kerzen</i> (corolas) <i>gesträuch</i> (ramos) <i>[Weisse] formen das gewässer</i> ([Brancas] formas dividir) <u>deslocação sincopática sobre:</u> <i>Draus die kleinen bäche klagend eilen</i> (lit. De onde ou Para fora de onde regatos queixosos correm) <i>teilen</i> (dividir)</p>
------------------------------------	--

Os elementos semânticos da lista formam como que a coordenada concreta do poema, a partir da qual é possível reconstituir o esqueleto tanto do cenário como da acção. Receberam rítmica objectivante significados como *unterm* (sob) e *draus* (lit. *fora* ou *para fora de*), definidores de lugar e linhas de acção dramática; verbos nucleares tais como *künden* (proclamar) e *entzünden* (incendiar ou iluminar); e substantivos-chave da narrativa como *Fabeltiere* (animais fantásticos) e *Kerzen* (corolas). A pressão sincopática exercida sobre *Draus die kleinen bäche klagend eilen* (De onde regatos queixosos correm, cc.15-16) e sobre o verbo *teilen* (dividir, c.20) abre uma zona de interpretação ambígua, podendo argumentar-se que tanto se está na presença de um uso descritivo da síncopa como perante o enfraquecimento do sentido objectivante dos ritmos subordinados aos significados que lhes servem de legenda. Ao longo das análises descreve-se caso a caso este tipo de deslocamentos sincopáticos, os quais resultam de uma entre duas razões: de pressões de natureza poética ou emocional derivadas do uso descritivo (ou expressivo) da síncopa, ou devido a condicionantes prosódicas.

3.2. Ritmos sincopados

A importância da síncopa na 1ª canção, como no resto do ciclo, é vital para identificação de eventuais significados poéticos a ela ligados como marca geral da obra. A síncopa é o elemento rítmico mais importante do clímax de *Unterm Schutz*, onde aparentemente estão ausentes sinais de natureza descritiva. Justapondo-se ao mundo objectivante dos ritmos simples binários e quaternários, seria possível e desejável que a síncopa sirvisse como instrumento de expressão rítmica da interpretação subjectiva dos poemas, articulando emoções e sentimentos imperceptíveis numa primeira leitura. São frequentes usos semelhantes que Schönberg faz da síncopa noutras obras da mesma fase criativa, nomeadamente no *Pierrot Lunaire* e em *Erwartung*.¹⁴²

A natureza sincopática da única entidade temática existente no ciclo reporta-se-á, então, a conteúdos poéticos do foro emocional (e quiçá autobiográfico) que transcendam a palavra cantada? Nas três canções a que o tema está afecto de forma reconhecível (no início da 1ª, 11ª e da 15ª canções), conteúdo intervalar e síncopa unem-se de forma de tal modo orgânica que se pode aplicar o termo “motívico” ao tratamento que Schönberg dá a este elemento rítmico. Tal procedimento foi abordado por Charles D. Morrison num artigo datado de 1992, onde o investigador analisa o tratamento — a que chamou motívico — da síncopa nas *Seis Peças para Piano* op.19 (n.º 2, 3 e 4)¹⁴³. A partir desta análise abrem-se interessantes perspectivas de entendimento deste elemento rítmico na obra do Schönberg do primeiro período atonal. Embora o estudo de Morrison incida sobre peças para piano, onde a ausência de um texto impede que do tratamento do ritmo se faça uma leitura programática como, pelo menos em parte, é possível numa canção, as suas observações são coincidentes com as da presente análise. Em parte porque é sempre difícil distinguir na dramatização musical de um texto os elementos musicais que conscientemente o servem daqueles que são típicos da linguagem musical em absoluto do compositor, nos quais se integram processos e técnicas herdados da tradição, usados intuitivamente:

¹⁴² Estes são detectáveis, entre os muitos exemplos possíveis, em *Erwartung*: no cc.55-56, sob a indicação de *bewegter, drängend (più mosso, accel.)*, oboé, trompete, violas e celli 1 e 2 sob *sehnsüchtig (com tanto desejo)*; no *Pierrot Lunaire*: na 9ª canção (*Gebet an Pierrot*), cc. 14-15, (também em *accel.*), nos ritmos do piano (m.esq^a) e do canto sob *O gib mir wieder, Rossart der Seele [...] mein Lachen! (Dá-me de novo, meu curandeiro de almas [...] meu riso!)*.

¹⁴³ “Syncopation as motive in Schoenberg’s op.19, ns. 2, 3 and 4”, in *Music Analysis* 11:1 (1992). Blackwell Publishing, Malden MA, pp. 75-93.

Embora permaneça sem resolução em muita música do séc. XX, a síncopa evoca associações com a música dos períodos anteriores. Em certos casos pode inclusive funcionar de modo convencional, quando a resolução anuncia um ponto estrutural importante. [...] Através do uso consistente de padrões sincopados em cada uma das três peças, [a síncopa] é elevada em status ao nível de motivo — uma unidade “que contém uma ou mais características de intervalo e de ritmo”¹⁴⁴ e que “geralmente aparece de forma característica e impressiva no princípio de uma peça”¹⁴⁵.

Uma citação de Schönberg a propósito do tratamento motivico do seu op.19 deixa claro que a designação de motivo não se restringe ao âmbito melódico:

O ritmo [numa composição artística] não é apenas uma sequência arbitrária de pulsações acentuadas ou não; ao contrário, pretende-se que esta sequência se comporte como um motivo. Isto quer dizer que ela assume uma forma permanente a qual — embora possa variar, reformulando-se totalmente e dissolvendo-se — se repete tanto como o motivo (variado ou não, desenvolvido ou liquidado, etc.). Tal como um motivo de notas se repete sem alterações ou ligeiramente variado em formas básicas, assim também é o ritmo. E tal como o motivo desenvolve formas cada vez mais alargadas, assim também o ritmo tem que se desenvolver, nem que esteja apenas ligado a sons e não a notas.¹⁴⁶

Um exemplo claro desta aplicação motivica da síncopa na 1ª canção encontra-se nos cc.17-19, com a entrada do canto em síncopa, sobre material temático/cromático, repetindo-se o motivo em transposição no c.19. Devido à qualidade expressiva deste motivo — onde síncopa e conteúdo intervalar são conformes às características germinais do tema — o compositor utiliza-o para delimitar a passagem onde se situa o clímax emocional e dinâmico da canção. Exemplo 40:



¹⁴⁴ Palavras de Schönberg in *Models for Beginners in Composition*. Schirmer, New York, 1943, p.15.

¹⁴⁵ Definição igualmente de Schönberg, in *Fundamentals of Musical Composition*, p.8.

¹⁴⁶ SCHÖNBERG citado por Alexander Goehr em *Schoenberg's Gedanke Manuscript: Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. 2, nº 1 (1977-8), p. 24 (trad. De Olga Termini).

O estudo de Morrison parte da afirmação de Alexander Goehr sobre os ritmos de Schönberg, “para quem o elemento principal de um ritmo composicional era uma sensação de *Unruhe* (ou desequilíbrio), a qual gera um *Höhepunkt* [ponto alto ou clímax] na música, para reestabelecer *Ruhe* (paz, ou equilíbrio).”¹⁴⁷ Assim, pode-se entender a sincopação schoenberguiana como um modelo composicional rítmico que sistematicamente introduz desequilíbrio no discurso musical para o reajustar em seguida. Nas três peças do op. 19 analisadas por Morrison, a síncopa, para além de ser responsável pelo desenho formal geral, afecta progressões e regressões, e determina a abertura e o fechamento cadenciais. Como instrumentos de aferição do comportamento rítmico — no essencial idênticos aos da presente investigação — o autor considera progressões e regressões de unidades de tempo, antecipações e *appoggiature* e curvas dinâmicas. Em adição a estes indicadores, progressões harmónicas e contornos melódicos facilitam ainda a compreensão da estrutura frásica das peças. No artigo é demonstrada a sobreposição de uma sincopação convencional na grelha rítmica das três peças analisadas¹⁴⁸. A esta síncopa convencional Morrison chama “dissonância métrica”, cuja resolução consiste numa movimentação em direcção a um tempo forte que, por sua vez, é seguido de pausas ou, pelo menos, não inicia imediatamente um novo padrão dissonante. É o caso da sequência inicial temática da 1ª canção do op.15, onde a um padrão rítmico tendencialmente acelerador de “métrica dissonante” se segue um período rítmico estabilizador, e em cuja dualidade se projecta também a oposição entre conteúdos intervalares cromático e diatónico. Exemplo 41:



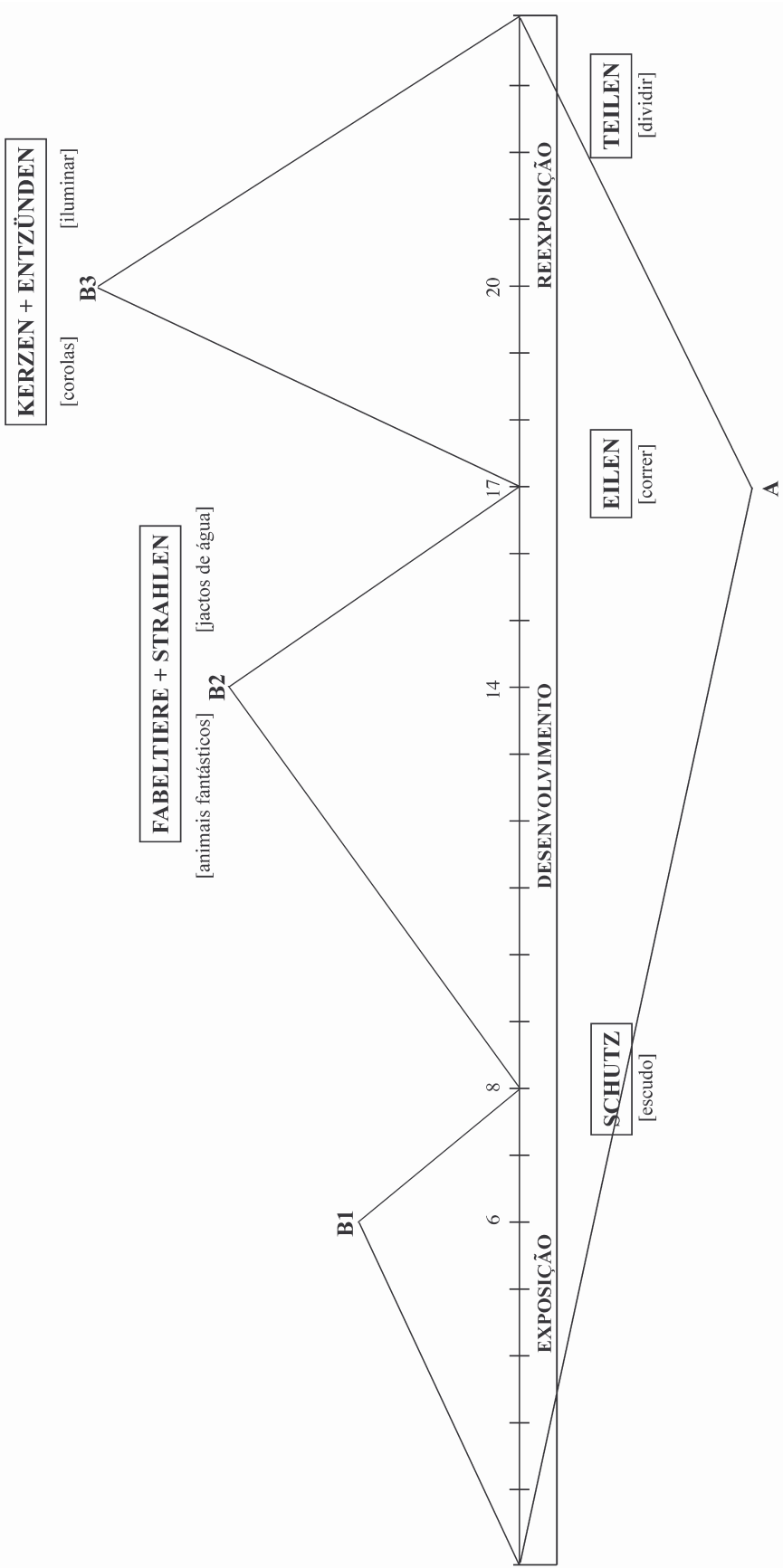
¹⁴⁷ Schoenberg's *Gedanke Manuscript*, p. 17.

¹⁴⁸ Já Jonathan Dunsby e Arnold Whittall defendiam que, apesar de escrever contra uma periodicidade implícita, Schönberg nunca abandonara o período métrico. In Morrison, Charles D., ob. cit., p. 75.

Mas o comportamento da síncopa em *Unterm schutz* não se limita à alternância de sequências de valores sincopados com sequências de valores estáveis. A característica porventura mais marcante da sincopação dentro da canção é a alternância de frases sincopadas de tendência aceleradora com frases sincopadas desaceleradoras, iniciando-se estas quer sobre um tempo forte, quer sobre um tempo fraco do compasso, naquilo que parece surgir de uma consciente exaltação do *Unruhe* em privilégio da expressão artística. Os dois binómios principais em que este fenómeno se observa na canção correspondem aos triângulos B2 e B3 do gráfico estrutural da canção (Gráfico 2). O primeiro inicia-se no cc. 8 com a entrada do canto e tem o seu vértice no final do c.13, a partir de onde uma desaceleração sincopada (iniciada sobre discreto tempo forte do piano) termina no 3º tempo do c.16; o segundo começa no piano em tempo forte (c.17) e atinge o seu ponto mais alto nos cc.18-19, onde se situa o clímax, a partir de onde o ritmo desacelera sincopaticamente até ao fim. Em ambos os lados aceleradores dos triângulos as síncopas aglutinam elementos intervalares mistos diatónicos e cromáticos, embora a componente cromática seja predominante, tal como acontece nas desacelerações. Os núcleos poéticos que se situam no centro dos binómios correspondem respectivamente aos agentes poéticos “jogos de água” (4º e 5º versos) e “flor do castanheiro” (7º verso), dos quais o primeiro origina um tratamento musical mais complexo, para ele concorrendo elementos motivicos e cordais das três famílias harmónicas.

Uma outra das vocações da síncopa é possibilitar a resolução retardada de um movimento sincopático acelerador ou desacelerador. Trata-se de retardos que servem propósitos claramente poéticos. O exemplo seguinte inclui uma passagem com dupla desaceleração rítmica (cc.14-16), que é desigual para canto e piano. Inicia-se no c.14 sobre um tempo forte no piano mas só se propaga ao canto no c.15. Para ambos os intervenientes, a palavra para a qual convergem as desacelerações é o verbo *eilen*, no termo do verso *Draus die kleinen bäche klagend eilen* (*De onde regatos queixosos correm*). A razão para esta desaceleração bi-fásica é o facto de o canto se encontrar ainda directamente afecto à expressão da actividade poética contida no verso anterior — *Strahlen in die marmorbecken speien* (*Lançam jactos em marmóreos vasos*). Tanto para o piano como para o canto, o termo da acção poética é o curso divergente ou dispersivo dos regatos que correm (*eilen*) para fora das fontes de mármore, resultando a dupla desaceleração numa ilustração fiel da sua lógica visual intrínseca.

Gráfico 2



O exemplo mostra também como a sequência de acordes do piano nos cc.14-15 serve como efeito retardador do movimento de aceleração anterior, iniciando uma desaceleração através de uma “zona neutra”. Por sua vez, a esta zona intermédia — sincopada mas funcionalmente não progressiva — segue-se novo retardo no piano com as notas Sol# e Fá# (cc.15-16), o todo entendendo-se como um retardo, sempre aliado à síncopa, também ele duplo, mas acontecendo esta duplicação apenas na parte de piano. Exemplo 42:

The image displays two systems of musical notation for a vocal and piano piece. The first system, measures 1-14, shows a vocal line with lyrics "brau - nen Schlün - - - den Strah - len in die Mar - mor - be - cken" and a piano accompaniment. Above the vocal staff, arrows indicate "aceleração" (acceleration) from measure 1 to 10 and "desaceleração" (deceleration) from measure 10 to 14. The piano part has a bass line with a melodic motif and a right hand with chords. The second system, measures 15-16, shows a vocal line with lyrics "spei - en, draus die klei - nen Bä - che kla - gend ei - len," and a piano accompaniment. Above the vocal staff, arrows indicate "(desaceleração)" (deceleration) from measure 15 to 16 and "aceleração" (acceleration) from measure 16 onwards. The piano part includes a bass line and a right hand with chords, marked "p espressivo" and "flüchtig".

O mesmo exemplo permite ainda observar novo uso da síncopa como motivo. É o caso das células pontuadas do canto, naturalmente objectivantes, afectas aos significados de *draus* (de, para fora de) e *klagend* (queixosos), que se encontram sincopaticamente deslocadas para o segundo tempo do compasso por pressão das síncopas do piano (acorde de Si menor e efeito retardador de Sol# e Fá#). A qualidade intervalar dos motivos do

canto onde estas notas estão presentes, que é de natureza cromática, reforça a impressão auditiva da síncopa como motivo, criando uma expectativa de padrão.

Um outro exemplo de necessidade poética da síncopa encontra-se nos cc.19-23. A sequência melódica reexpositiva do tema, de efeito desacelerador até ao final da canção, passa pelo verbo *teilen* (c.20), que significa “dividir”. Este verbo, ainda que provavelmente aplicado à imagem de sulcos que cisnes abrem nas águas, implica separação, espacialização ou distanciamento. Veja-se como: a) no canto, a célula pontuada de colcheia e semicolcheia (um ritmo objectivante aplicado a *gewässer*, ou “águas”) duplica de valor na célula seguinte, exactamente em *teilen*, passando a célula pontuada de semínima e colcheia; b) o posicionamento desta célula (um pé *choreus* _ ∪) num tempo fraco do compasso é também uma “sincopação” do compasso; c) no piano, entre os cc.20 e 21, a linha sincopada do baixo, que era uma sequência regular de semínimas, se torna uma sequência imperfeita de mínimas. Exemplo 43:

The image displays a musical score for Example 43, consisting of two systems of staves. The first system, labeled '19', shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics 'wei - ße For - men das Ge - wäs - ser tei - len.' with a box around 'teilen.'. Above the vocal line, the text 'wieder beruhigend' is written. The piano accompaniment features a dynamic marking 'pp' and a fermata over the vocal line. The second system, labeled '22', shows a piano accompaniment (grand staff) with dynamic markings 'sf' and 'p'.

Para *Unterm schutz*, o quadro seguinte enumera os significados poéticos que receberam de alguma forma tratamento rítmico sincopático:

<p>Síncopas</p>	<p><u>aceleração em direcção a:</u> <i>künden</i> (proclamam) <i>entzünden</i> (iluminar) <u>desaceleração em direcção a:</u> <i>eilen</i> (correm, em sentido dispersivo) <i>teilen</i> (dividir) <u>síncopa motívica:</u> <i>Kamen</i> (Vieram) <i>Weisse [formen]</i> (Brancas [formas]) <u>síncopa descritiva:</u> <i>flocken</i> (flocos)</p>
------------------------	--

3.3. Ritmos sensoriais

Na 1ª canção do op. 15, os ritmos sensoriais são formados por sequências tendencialmente regulares de semicolcheias, de células de quatro fusas e de células de semicolcheia e duas fusas. As primeiras aparecem em três momentos da canção e apenas no canto. São valorizadoras dos tempos fortes mas revelam permeabilidade à influência da acção das síncopas. O seu conteúdo melódico é oriundo da qualidade intervalar do tema, do qual representam uma extensão motívica, tal como se pode observar nos cc.12, 13 e 14. Exemplo 44:

c. 12
(Stim)-men ihr - re Lei - den kün - den

c. 13
aus den brau - nen Schlün - den Strah - len in die Mar - mor - be - cken spei - en

No primeiro caso, o assunto poético é *Sachte stimmen ihre leiden künden* (*Mansas vozes seus ais proclamam*), portanto uma representação musical sonora ou seja, “som dentro do som”. As sequências seguintes estão afectas à descrição das imagens suscitadas por *aus den braunen schlünden/ Strahlen in die marmorbecken speien* (*das escuras gargantas/ Lançam jactos em marmóreos vasos*). O exemplo seguinte inclui as células de quatro fusas que se encontram no piano nos cc.12-13, introduzindo a passagem “impressionista” descritiva dos jogos de água, e de conteúdo intervalar misto — diatónico e temático/cromático. Encadeia-se com a sequência formada pelas células de semicolcheia e duas fusas — um motivo diatónico que é consequente com os tempos fortes do compasso. Este ocorre apenas no c.13, onde está ao serviço do assunto dos jogos de água, em transposição sequencial segundo um esquema de tons inteiros. Exemplo 45:

c. 12
diatonia etc.

As palavras a que estes três grupos de células estão associados exprimem exclusivamente significados de ordem sensorial, através de um processo rítmico e motivico tão preciso quanto retratar uma sensação o permite. Surpreendentemente, se o conteúdo intervalar das sequências regulares de semicolcheias deriva do tema, não têm deste o perfil rítmico sincopático, como que se de uma segunda natureza do tema se tratasse, aqui residindo um dos padrões rítmico-harmónicos mais estáveis em todo o ciclo. Os ritmos a que, na presente investigação, se chamam de sensoriais estão consequentemente associados a este material motivico inicial, detendo uma presença substancial na obra. Regra geral, este tipo rítmico integra material melódico restrito ao âmbito intervalar de 4ª aumentada derivado das duas primeiras frases do tema/motivo da 1ª canção (cc.1-4). No quadro seguinte enumeram-se os elementos semânticos do poema de *Unterm schutz* que receberam um tratamento rítmico de tipo sensorial:

Ritmos sensoriais	<p><u>focos poéticos:</u></p> <p><i>Sachte <u>stimmen</u> ihre leiden [künden]</i> (Mansas <u>vozes</u> seus ais proclamam)</p> <p><i><u>Strahlen</u> in die marmorbecken speien</i> (Lançam <u>jactos</u> em marmóreos vasos)</p> <p><i>[Kleine bäche] <u>eilen</u> ([Regatos] <u>correm</u>)</i></p>
--------------------------	--

4. Ritmo e percepção da forma musical

A detecção dos significados semânticos do poema que determinaram as acelerações e desacelerações rítmicas em *Unterm schutz* possibilita um entendimento estrutural da canção como a que se apresenta no Gráfico 2. Esta identificação serve inclusive de modelo à macroestrutura do ciclo, como se propõe na *Introdução e enquadramento simbólico* da análise da 10ª canção (Cap. IV, pp. 310-332), nisto se revendo a convicção de Edward T. Cone de que a forma musical é basicamente rítmica:

Tal como num período musical normal, a frase antecedente serve de certo modo como uma anacrusa para a fase subsequente, nas grandes formas uma secção inteira pode servir de anacrusa

para a seguinte. Há assim, como eu acredito, um sentido anacrúsico numa frase que se dirige para a sua própria cadência que também é aplicável a secções cada vez maiores. Uma composição completamente unificada poderá constituir um único impulso rítmico gigantesco, completado pela cadência final ¹⁴⁹.

À primeira vista, a desigualdade da extensão de frases em *Unterm schutz* privilegia a fluidez e as irregularidades da prosa musical schoenberguiana: nos versos 1 a 3, no canto, a extensão das frases (em semínimas) é de 6+6+6; nos versos 4 a 6, de 5+4+7; nos dois últimos versos é de 8+7. Mas as assimetrias da canção escondem na verdade um profundo sentido de equilíbrio simetrizante que está na base de uma concepção aumentativa e diminutiva das durações. Se bem que a estrutura da canção seja tendencialmente simétrica, não o é linearmente, como se pode observar no Gráfico 2: sob o lado direito dos triângulos B1 e B3 encontra-se a mínima como o pulso do tempo largo da canção, enquanto que sob o lado direito de B2 se situa o ponto ritmicamente mais rarefeito da estrutura. A partir de cada um dos vértices dos triângulos, as desacelerações rítmicas encaminham-se para três pontos ou elementos “baixos” do poema, sendo a sua característica comum o sentido semântico de neutralidade ou de dispersão. Estes três pontos baixos formam entre si uma coordenada horizontal e terrena da estrutura rítmica: *unterm, eilen e teilen* — *sob* (um local abrigado), regatos que *correm* e águas que se *dividem*. Os dois “pontos altos” da estrutura formam, por sua vez, um parâmetro próprio, alinhando dois significados de importância extrema para a prossecução do ciclo: os *jactos de água* (*strahlen*) que brotam de animais fantásticos e a *flor do castanheiro* (*kerzen*). No primeiro destes pontos pode ver-se uma alegoria de sexualidade masculina “divergente” (impotente ou frustrada), enquanto que a flor do castanheiro simboliza a sexualidade feminina, pronta para a fecundação mas que se encontra a uma distância demasiado grande para que os jactos de água a atinjam.

Nesta dupla alegoria, tanto George como Schönberg revelam não apenas os dados principais do drama que envolve e separa os dois personagens, mas também a própria razão de ser da obra — o sofrimento passional que resulta de um amor impossível. Paralelamente, há três movimentos de aceleração rítmica na canção, o primeiro dos quais em pausa vocal, terminando a última desaceleração simetricamente também em pausa vocal. Estes três vértices aceleradores registam um padrão comum de crescendo dinâmico,

¹⁴⁹ V. CONE, E. T. - *Musical Form and Musical Performance*. W. W. Norton, New York, 1968, pp. 25-6.

sendo o vértice central o que contém a passagem de maior apinhamento (que não densidade) rítmico da canção. Como motor destes movimentos de fluxo e refluxo, a síncopa revela-se, pois, o agente rítmico do substracto emocional da acção poética, veiculando as tensões passionais do Homem-narrador que é o protagonista activo do drama. Assimilando características autobiográficas dos criadores do ciclo ou não, neste “instrumento” rítmico se plasmam evidências claras de desejo físico e, como adiante se verá, de rejeição. O exemplo da omnipresença da síncopa desperta, pois, a atenção para a profundidade com que as linguagens do compositor e do poeta se entrelaçam, submetendo-se o texto a um sentido de forma composicional que, por sua vez, daquele emana. Ampliando ao longo da canção um tipo de motricidade a partir de um enunciado temático cuja identidade quer manter críptica até ao fim, Schönberg enfatiza um comportamento sem revelar imediatamente as suas causas — a narrativa poético-musical tem apenas agora início. Por outro lado, entre os pólos de atracção e repulsa definidos pelos períodos sincopados de aceleração e desaceleração, mais próxima do fenómeno fonético, a ritmificação da voz reflecte uma preocupação acrescida do compositor em restaurar a “verdade” da fala humana. Schönberg evitou qualquer vestígio da grandiloquência tardo-romântica ainda presente nos *Gurrelieder*, preparando através da prosa poética d’*Os Jardins Suspensos* o caminho para o realismo expressionista da *sprechstimme* que vai ser a marca da vocalidade de *Pierrot*.

O Gráfico 3 mostra a evolução das unidades rítmicas ao longo da canção e torna perceptível a lógica densificadora dos movimentos de aceleração e desaceleração. Todavia, uma simples estatística de pulsações e durações induz rapidamente em erro ao desconsiderar dinâmicas e registos. Efectivamente, o efeito dramático que se desprende das tensões causadas pela sobreposição de tipos rítmicos — como ocorre entre síncopas e ritmos objectivantes ao longo do clímax (cc.17-18, ou lado esquerdo do triângulo B3) —, revela maior densidade rítmica do que um simples acumular de pulsações rápidas. Não havendo em *Unterm Schutz* apenas uma mas sim duas fontes de acção poética — *Fabeltiere* (o agente dos jogos de água ou da sexualidade masculina) e *Kerzen* (o agente da fertilidade ou a sexualidade feminina, alegoricamente expressa pela flor do castanheiro) —, e tendo o compositor optado por fazer coincidir com a segunda o clímax emocional da canção, serviu-se para isso de valores mais longos mas aí situando as notas mais agudas das partes vocal e

instrumental. Se não se fizer uma leitura da canção à luz da orgânica do poema, confunde-se o verdadeiro clímax da canção com o ponto onde se encontra o maior número de pulsações, que se situa no c.13, tendo neste equívoco incorrido a interpretação que Harald Kaufmann fez do ritmo, propondo um atraente gráfico simétrico aumentativo e diminutivo de durações na citada análise da 1ª canção¹⁵⁰.

Nas canções d'*Os Jardins Suspensos* é fundamental discernir-se a estrutura do poemas antes de se determinar a da composição musical, pois destas faz Schönberg depender a forma. Considerado de absoluta necessidade para a fruição estética, um claro recorte formal é descrito pelo próprio compositor nos seguintes termos:

A forma, nas artes e especialmente na música, persegue em primeiro lugar a inteligibilidade. A desconstracção que um ouvinte experiencia quando consegue seguir uma ideia, o seu desenvolvimento e as razões que o justificam, está intimamente ligada, em termos psicológicos, a uma sensação de beleza. Assim, os valores artísticos exigem compreensão, não apenas para satisfação intelectual mas também emocional. A ideia do criador tem que ser apresentada, qualquer que seja o espírito que ele seja impelido a evocar¹⁵¹.

A percepção da forma em *Unterm schutz*, tal como nas restantes canções, é inteiramente servida pela observação dos padrões de comportamento rítmico entre pontos “baixos” e pontos “altos” da acção poética¹⁵². Entre estes núcleos imbuídos de significados emocionais transcorrem percursos rítmicos sincopados como seiva que alimenta as partes da canção, em constante fluxo e refluxo. E apesar de os sete primeiros compassos soarem em pausa vocal, o binómio de forças rítmicas que contêm, se se entender como uma única frase, formam já um microcosmos da composição Os dois pontos altos da acção poética

¹⁵⁰ Ob. cit., p. 91.

¹⁵¹ V. “Twelve-Tone Composition” (1923), in *Style and Idea*, p. 215.

¹⁵² Se a estrutura dos poemas ofereceu ao compositor pontos de referência exactos para a arquitectura da composição (os núcleos da acção poética), e se a 1ª canção do op. 15 apresenta um modelo de correspondências válido para a maior parte das canções, no *Buch* nem todos os significados de sinal emocional foram tratados de forma sincopática, ocorrendo frequentes permutas da relação padrão entre ritmos e significados poéticos. Por exemplo, os ritmos objectivantes de marcha na 8ª canção ilustram significados de ordem emocional relativos à ideia de morte, enquanto que na 14ª canção um complexo jogo entre tipos rítmicos funde texturas sensoriais e acentuação objectivante. Cada canção, como Robert P. Morgan afirma, “está organizada de modo particular, articulando o seu próprio contexto estrutural, embora se partilhem correspondências que unem um certo número de canções”. (V. MORGAN, R. P. - *Twentieth Century Music*. W. W. Norton, New York, 1991, p. 70). Noutras canções, como por exemplo a 2ª, Schönberg optou pela alternância de texturas rítmicas contrastantes em lugar de recorrer a movimentos de intensificação e rarefacção rítmica e respectivo preenchimento e esvaziamento de unidades.

estão impregnados de carga simbólica, como acima se referiu: entre o primeiro (*strahlen* ou “jactos de água”) e o segundo (*kerzen* ou “flor do castanheiro”) é fácil estabelecer a seguinte analogia: o elemento “água” encarna o elemento fertilizante masculino, e o segundo, o elemento vegetal, é o elemento feminino, carente de fertilização. Nesta alegoria também não é difícil reconhecer-se um prenúncio do final desolado do ciclo — a não consumação do amor. Tal como é retratada no poema, a água que é lançada por grotescas figuras corre em regatos que se dispersam; no último verso a água continua a dividir-se sem atingir o almejado fim. No cimo da árvore, a uma severa distância da água, a flor do castanheiro permanece luminosa e intocada, como símbolo de beleza predestinada às mãos de outrém. Assim, retrospectivamente se compreende que na distribuição das notas das três frases do prelúdio (cc.1-5) os intervalos largos registados nas linhas sincopadas do baixo — 9ª Maior, 12ª Maior e 9ª menor — são já uma alegoria dessa distância que na “realidade poética” nunca se reduzirá entre o Homem e a Mulher.

Em resumo: a correspondência entre tipos rítmicos, por um lado, e significados semânticos por outro, manifestam uma estabilidade ao longo do ciclo que não se verifica, porém, entre estes últimos e o material harmónico-intervalar. No seu enunciado-base há, em *Unterm schutz*, concordâncias entre ritmos sincopados e cromatismo, entre ritmos objectivantes e material diatónico, e entre ritmos funcionalmente descritivos de sensações e um modelo transpositivo de tons inteiros. Contudo, enquanto que a substância harmónica e intervalar sofre mutações constantes sob uma mesma ordem de significados semânticos, podendo desta emancipar-se por razões estritamente composicionais internas, verifica-se que existe uma concordância fenomenológica permanente entre ritmo e palavra. Ao esquema tripartido harmónico subjaz um esquema também tripartido rítmico, referencialmente coincidente com o primeiro, mas dele se afastando pela necessidade de exprimir gradações mais finas da palavra cantada. Apesar das diferenças de orientações estéticas de George e de Schönberg — o primeiro oriundo de uma corrente simbolista que prima pela metáfora, o segundo dirigindo-se para o exagero de traços típico do expressionismo, do qual o op. 15 já contém um embrião —, a unidade entre estrutura poética e estrutura rítmica revelam que Schönberg envidou todo o seu talento para servir o programa poético na íntegra.

Canção n.º 2— *Hain in diesen paradiesen*

Ruhige Bewegung (♩ ca 76)

p

1 Hain in die - sen Pa - ra - die - sen wech - selt ab mit

pp

2

3 Blü - ten - wie - sen, Hal - len, *pp* rall. - bunt - be - mal - ten

4

- *pp* - etwas langsamer (♩ ca 56)

5 Flie - sen. Schlan - ker Stör - che Schnä - bel kräu - seln Tei - che, die von Fi -

6

7

7 3 3 3 8 3 3 3 3

- - schen schil - lern. Vö - gel - rei - hen mat - ten Schei - nes auf den

sehr ruhig, molto legato

espressivo
pp bleiben, aber etwas steigern

molto rit. -

9 3 3 3 10 3 3 3

schie - fen Fir - sten tril - lern und die gold - nen Bin - sen säu - seln,

espressivo

sf

molto rit. -

11 12 p 13 14

doch mein Traum ver - folgt nur Ei - nes.

p

pp

<i>Hain in diesen paradiesen, Wechselt ab mit blütenwiesen, Hallen, buntbemalten fliesen. Schlanker störche schnäbel kräuseln Teiche, die von fischen schillern, Vögel-reien matten scheines Auf den schiefen firsten trillern Und die goldnen binsen säuseln – Doch mein traum vervolgt nur eines.</i>	Bosques neste paraíso Sucedem-se a campos em flor, Pórticos a garridas lages. Esguios bicos de cegonhas frizam Tanques, brilhantes de peixes, Cordões d’aves fulgor mate Tremeluzem sobre as pontas dos telhados E sussurram os juncos d’ouro — Mas meu sonho demanda um só fim.
---	--

O esquema estrutural de *Hain in diesen paradiesen* é idêntico ao de *Unterm schutz*. As semelhanças entre as duas canções são tão evidentes que ambas parecem ter emanado da mesma sessão de trabalho: o primeiro compasso da secção central (c.5) é também o momento ritmicamente mais denso da canção e de novo a reexposição se insere discretamente na secção central, reduzida a um fragmento reexpositivo que prolonga um movimento rítmico desacelerador e que só termina no final. Fica-se com a impressão, muito improvável de ser verificada documentalmente, de que o compositor impôs a matriz formal da segunda canção à primeira, mesmo que isso implicasse alterar substancialmente a pontuação e o sentido do poema. Mas, ao contrário do que acontece em *Unterm schutz*, agora Schönberg respeita a pontuação original de George, dela tirando partido para chegar a uma separação lógica entre partes. A reedição da forma A1-B-A2 serve perfeitamente a estrutura trinível de conteúdos do poema: a secção expositiva A1 (cc.1-4) contém os três primeiros versos, que descrevem o ambiente físico do cenário — elementos vegetais e arquitectónicos; a secção B (cc.5-10) inclui os cinco versos seguintes, que aludem a acções de animais e onde se projectam metaforicamente o Homem (ainda narrador) e o objecto do seu desejo — bicos de cegonhas remexendo em água de tanques brilhantes de peixes e um bando de pássaros que voa sobre as pontas dos telhados (aqui repetindo-se o distanciamento que ocorre em *Unterm schutz* entre os jactos de água e a flor do castanheiro); por último, o nono verso inscreve-se na reexposição ou secção A2 (cc.11-14), onde pela primeira vez o narrador fala em discurso directo, confessando o seu sonho ou

desejo. Assim, num crescendo de substâncias, do ambiente físico e vegetal se ascende ao plano espiritual, passando pelo plano intermédio animal, no qual o poeta pinta reflexos do humano.

1. Forma musical e percurso poético

Há todavia diferenças substanciais entre *Hain in diesen paradiesen* e a canção anterior. Ao nível das “matérias-primas” harmónicas, o cromatismo, a diatonia e os tons inteiros fundem-se agora mais densamente de modo a criar-se uma linguagem mista onde acordes e motivos se tornam passíveis de mais do que uma interpretação. Os quatro primeiros compassos exemplificam este processo:

cc.1-4

O acorde arpejado do piano Ré-Fá-Lá-Dó# com que a canção se inicia e termina pode evidentemente interpretar-se como sendo de natureza diatónica. Lawrence Kramer interpreta-o como um acorde de 7ª de Ré menor, utilizando esta classificação para demonstrar que as tonalidades de Ré menor, Sol Maior Sol menor são recorrentes no ciclo (como Anton Webern já havia proposto)¹⁵³. Mas o acorde resulta efectivamente da sobreposição de uma 3ª Maior ao acorde de trítono menor do tema/motivo da 1ª canção e do ciclo (Si-Ré-Fá/Fá# de *Unterm schutz*), transposto agora uma 3ª menor superior, pelo que se considerará um acorde de natureza cromática¹⁵⁴. No c.3 o acorde é transposto à 4ª perfeita superior, apresentando-se em versão Maior e na 2ª inversão, com Mi no baixo e Lá-Dó#-Sol# no discanto. Sob estas harmonias cromáticas apresentadas na vertical, um cromatismo linear desenvolve-se na linha do baixo até ao c.5 (Ré-Mib-Mi natural-Ré#), a qual se compõe apenas de intervalos de 2ª menor, isto é, o intervalo resultante da inversão da 7ª Maior que é o âmbito do acorde inicial. Do 2º tempo do c.3 ao 1º tempo do c.4, na marcha ascendente das três vozes superiores do primeiro acorde (acordes de Fá-Lá-Dó# e de Lá-Dó#-Fá com duplicação de Lá), sob *blütenwiesen* (*campos em flor*), abre-se uma breve zona de tons inteiros que se prolonga melodicamente no c.4 pelo canto e voz

¹⁵³ In *Music and Poetry*, p. 163.

¹⁵⁴ Nas presentes análises estes acordes de trítono menor/Maior não se incluem no grupo de acordes de natureza diatónica porque estes se organizam a partir de da sobreposição de 4as. perfeitas.

superior do piano (*buntbemalten* ou *garridos*). Enquanto que em *Unterm schutz* os tons inteiros se encontram agregados apenas à motívica diatónica, encontram-se agora agregados também ao cromatismo (embora tanto numa canção como na outra os tons inteiros se mantenham subordinados a sugestões visuais do poema). O último acorde da secção expositiva A1 (c.4, Mi-Sol#-Ré-Si#) ilustra esta colagem devido à ambivalência entre aquilo que sugere ser simultaneamente um novo acorde cromático sob a aparência de acorde diatónico de 7ª da dominante de Lá com fundamental em Mi, e um acorde de tons inteiros conforme ao critério intervalar das vozes superiores.

Contrapondo-se ao cromatismo do material do piano, o canto faz a sua entrada, tal como em *Unterm schutz*, através de uma melodia diatónica (cc.1-2), cujo desenho revela um palíndromo¹⁵⁵ quase perfeito (de que há tantos exemplos no ciclo) e cujo âmbito intervalar contém duas 4as perfeitas sobrepostas — Lá-Ré-Sol. Esta melodia serve de banco de dados para a formação de motivos como, por exemplo: a) o fragmento Mib-Fá-Sol do c.3 (transposição de Dó#-Si-Lá dos cc.1-2 uma 4ª aumentada superior), o qual sugere iniciar uma nova sequência diatónica mas que denuncia permeabilidade ao cromatismo do piano (Sol-Fá#, em *Hallen* ou *Pórticos*); b) a sequência Fá#-Sol#-Lá#-Si#-Fá natural, resultado do conjunto das notas do canto e da voz superior do piano (c.4), provém da transposição do braço ascendente do palíndromo (Lá-Si-Dó#-Ré-Sol do c.2) à 3ª menor inferior, numa versão que muda em Maior o intervalo original de 2ª menor da terceira para a quarta nota de modo a formar-se uma variante motívica mista diatónica e de tons inteiros. O motivo ascendente referido na última alínea — completo ou em parte e preferencialmente não transposto — é recorrente nas secções B e A2, onde se apresenta com ligeiras alterações intervalares que o fazem oscilar entre diatonia e tons inteiros (cc.8-9: na voz superior do piano, Sol#-Lá#-Si#-Fá seguido de 2ª Maior; cc.11 e 13: na voz superior do piano, Lá#-Si#-Mi#/Fá natural), entre diatonia e cromatismo (cc.9-10: pauta inferior do piano, Sol#-Lá#-Si-Mi seguido de 2ª menor) e entre diatonia pura (cc.11-12: reexposição das notas Lá-Si-Dó#-Ré-Sol da sequência original).

O último verso do poema — *Doch mein traum vervolgt nur eines. (Mas meu sonho demanda um só fim)* -, o único da reexposição e onde o Narrador fala em discurso directo,

¹⁵⁵ Termo que se aplica a palavras ou grupos de palavras que se podem ler indiferentemente da esquerda para a direita ou em sentido inverso, sem que o seu significado se altere. Cf. HOROWITZ, M. B. - *Vocal Melody in Schoenberg's Opus 15: Boundaries of Text and Register* (tese de doutoramento). Yale University, Ann Harbour, 1985, p. 24.

explica duplamente o desenho ascendente do motivo e a razão do seu conteúdo intervalar. Em primeiro lugar, o voo das aves serve de alegoria à viagem dos seus pensamentos em direcção ao objecto do desejo, o qual se situa num plano muito superior ao seu. Em segundo, a diatonia pura justifica-se através da sua associação ao elemento feminino, no que este contém (na concepção dramaturgica schoenberguiana do op. 15) de claro, frio e objectivo. Trata-se aqui da primeira variação sobre o tema da distância entre os dois personagens do ciclo, prenunciador de uma união impossível e que conheceu a sua primeira manifestação em *Unterm schutz* na oposição entre água que cai por terra e a flor do castanheiro.

O critério de transposições inverte pontualmente, porém, aquilo que se aprendeu na 1ª canção. Enquanto que os três acordes cromáticos do piano suscitam a associação com tonalidades que se orientam pelo círculo de quintas (Ré menor, Lá Maior e Mi dominante de Lá), o que é sugestivo de diatonia, a transposição entre os fragmentos motivicos diatónicos Lá-Si-Dó# (cc.1-2) e Sol-Fá-Mib (c.3) faz-se pelo intervalo de 5ª diminuta, justamente o âmbito da sequência cromática subjacente ao tema/motivo do ciclo. Esta permuta de qualidades, que ainda mais aproxima os três vectores harmónicos, tem uma razão de ser poética: o verbo *ab wechseln*, no início do segundo verso, que foi traduzido por “suceder-se”, significa literalmente “alternar” ou “permutar”.

A ideia de permutabilidade é igualmente perceptível no plano rítmico¹⁵⁶. Assim, o acorde inicial do piano, apesar de arpejado, soa no primeiro tempo do compasso e não em síncopa, como se esperaria de um acorde cromático; e a primeira figura rítmica do canto, sob *Hain (Bosques)*, é uma célula pontuada de semínima e colcheia de tipo objectivante, conforme à diatonia mas que se encontra deslocada sincopaticamente para o segundo tempo do compasso. Ainda dentro do espírito de permuta, a marcha de meios-tons do baixo insere a nota Mi no primeiro tempo forte do compasso (c.4). Após a sincopação inicial, a linha vocal recupera a associação entre ritmos objectivantes (assentes nos tempos fortes do compasso) e significados operacionais da oração tais como *Wechselt ab mit (Sucedem-se a)* e a significados semânticos relativos a elementos físicos da cena poética como *paradiesen (paraísos)* e *blütenwiesen (campos em flor)*¹⁵⁷. Na segunda parte do c. 4, após o acorde Lá-

¹⁵⁶ Esta permutabilidade de qualidades rítmicas, embora significativa, limita-se a sinais. Ao longo dos primeiros quatro compassos, como no resto da canção, a ritmificação do texto respeita *grosso modo* a correspondência inicial para com as famílias harmónicas.

¹⁵⁷ No 4º tempo do c.3, no canto, de novo uma célula de semínima e meia e colcheia conforme ao significado objectivante de *Hallen* (Pórticos) se encontra sincopaticamente deslocada para um tempo fraco do compasso;

Dó#-Mi-Sol# do piano, que é sincopado conformemente às suas características cromáticas, a linha do canto ascende por tons inteiros segundo um ritmo que não se pode considerar directamente sensorial. Todavia a sincronia rítmica com o piano, em *rallentado* sob *bemalten* (*pintadas*) — um significado descritivo visual — sublinha a aliança original que a matriz da 1ª canção evidencia entre tons inteiros e significados poéticos de natureza colorística.

cc.5-10

O motivo ascendente dos três últimos tempos do c.4 conduz à secção central, introduzindo na pauta superior do piano subvariantes motívicas de tercinas com desenho descendente — Fa#-Mi-Ré#-Dó#, Ré#-Ré natural-Dó#-Fá e Solb-Fá-Mib, na pauta superior do piano. Enquanto que o motivo na sua forma ascendente, imitativo do voo de aves, é alegórico do curso dos pensamentos do personagem, na sua versão descendente relaciona-se com peixes nadando em tanques, onde remexem bicos de cegonha: *Schlanker störche schnäbel kräuseln/Teiche, die von fischen schillern* (*Esguios bicos de cegonhas frizam/ Tanques, brilhantes de peixes*). Esta motívica descendente encontra-se igualmente patente na parte vocal da secção B noutras variantes, desde uma citação não transposta de notas extraídas ao braço descendente do palíndromo (c.9: Fá-Ré-Dó#-Si em *ersten trillern*), a uma citação transposta à 4ª superior (c.8: Sol-Fá#-Mi-Ré em —*reihen matten scheines*), para além de variantes cromáticas onde fragmentos do motivo formante da canção se fundem metonimicamente com o conteúdo intervalar do tema/motivo formante do ciclo (variante ascendente do c.5: Mi-Fá-Solb-Sol natural em *störche schnäbel* e c.6: Fá-Mib-Réb-Dó sob *kräuseln/Teiche*).

A transição para a secção de desenvolvimento é feita através de um encadeamento orgânico de frases, embora o compasso rítmica e polifonicamente mais denso da canção (c.5) não surja como o corolário de um movimento rítmico acelerador tal como acontece na canção anterior. Neste aspecto reside a segunda maior diferença de construção entre ambas as canções, tenho Schönberg optado em *Hain in diesen paradiesen* por alternar texturas rítmicas contrastantes (provavelmente ainda sob o signo de *ab wechseln*), restaurando uma antiga prática barroca. Esta alternância é particularmente evidente na parte de piano, ao

esta sincopação reflecte a permeabilidade da linha vocal ao cromatismo do baixo do piano, que contagia a própria linha vocal no fechamento da frase (Sol-Fá#).

longo da secção central onde, sob uma linha vocal de tercinas que fornecem leveza à narrativa poética, os ritmos do piano diferenciam três texturas descontínuas:

a) a primeira textura (c.5 e 1º tempo do c.6) refere-se ao quarto verso do poema — *Schlanker störche schnäbel kräuseln* (*Esguios bicos de cegonhas frizam*). A densidade rítmica decorre da sobreposição de células de tercinas pontuadas, de células de tercinas com pausa e síncope e ainda de células sequenciais ternárias simples e compostas; o conteúdo intervalar predominante é cromático, à excepção da linha superior da polifonia, que é diatónica nos três primeiros tempos do c.5 (âmbito de 4ª);

b) a segunda textura (cc.6-7) suporta a segunda parte da imagem poética que completa a cena — *Teiche, die von fischen trillern* (*Tanques brilhantes de peixes*). Caracteriza-se por uma escrita cordal de conteúdo intervalar misto diatónico-cromático que inclui células de duas semicolcheias acentuadas sincopaticamente. Trata-se de um processo descritivo complexo, onde a anquilosidade das acentuações (que estão já presentes nos Mis sincopados e com trilo do compasso anterior) imita a geometria implícita ao significado de *Teiche* (*Tanques*). Sob os acordes do c.7, uma breve sequência de semicolcheias (pauta inferior) revela-se uma variante do ritmo do canto, também de conteúdo intervalar temático/cromático, ligada à imagem do movimento dos peixes dentro do tanque;

c) com a terceira textura (c.8) reintroduz-se o acorde Lá-Dó-Sol# do c.3, agora com baixo em Fá, de cuja nota superior se desprende o motivo ascendente misto diatónico e de tons inteiros Sol#-Lá#-Si#-Fá (também oriundo do c.3). Ssegue-se em repetição canónica o motivo ascendente misto diatónico-cromático Sol#-Lá#-Si-Fá (c.9, pauta inferior); ao primeiro corresponde um ritmo sincopado e ao segundo um ritmo objectivante, relaxante do anterior, e que foi dotado da indicação de *molto ritenuto* e *espressivo* (convocando a motívica de *Das Abschied*, da 5ª canção de *A Canção da Terra* de Gustav Mahler). Pode-se constatar que a sequência destas três texturas exhibe uma diminuição progressiva de densidade rítmica, passando pelo

molto ritenuto dos cc.9-10 e conduzindo ao críptico significado implícito ao último verso do poema (cc.11-12) — *eines* (lit. “uma coisa”, “um fim” ou “um objectivo”).

Se Schönberg privilegiou o contraste de densidades entre A1 e B para ilustrar a oposição entre um cenário vegetal e tectónico e acções multidireccionais de animais, a desaceleração rítmica que está em curso até ao fim da canção serve o propósito descritivo magnificador da distância que existe entre o personagem masculino e o objecto do seu desejo. Deste modo Schönberg apresenta uma solução rítmica cuja estratificação é espacializadora quase *ad infinitum* das quatro essências afectas à narrativa poética — o meio físico (ou reino vegetal), o reino animal, o homem e finalmente o cosmos com que se identifica a mulher deificada¹⁵⁸. Esta larga desaceleração não é sustentada por pulsações regulares sincopadas, tal como ocorre em *Unterm schutz*, embora as três texturas do piano acima referidas contenham importantes contributos de síncopas.

Imbuída da missão descritiva, de natureza sensorial, das acções pertinentes aos agentes poéticos *störche* (cegonhas), *fischen* (peixes) e *Vögel-reihen* (bandos de pássaros), o ritmo do canto da secção B inclui maioritariamente figuras de tercinas — um elemento rítmico sensorial por excelência e que na 2ª canção faz a sua aparição no ciclo. A serenidade do ritmo vocal e o seu âmbito intervalar reduzido possibilitam que a parte instrumental resulte acrescidamente contrastante, desmultiplicando-se o piano em apontamentos descritivos do cenário e servindo *sui generis* o carácter lírico geral do poema. As excepções pontuais às tercinas encontram-se na figura pontuada do c.5 em *Schlänker* (Esguios), isto é, um significado objectivante “duro”, e no c.9 em *trillern* (tremeluzem), aqui reforçando de forma objectivante a entrada do motivo diatónico-cromático ascendente Sol#-Lá#-Si-Mi do piano sobre o 2º tempo forte do compasso. As tercinas encontram-se em sobreposição rítmica com os demais ritmos, quer estes sejam tercinas compostas, quer sejam figuras rápidas quaternárias de semicolcheias, quer ainda as figuras de natureza objectivante que, no c.7 (pauta superior do piano) foram

¹⁵⁸ Não será a única vez dentro do ciclo que se encontra um movimento de aceleração ou desaceleração rítmica desligado de um movimento contrário. Na canção nº 8, por exemplo, a secção A2 consiste integralmente numa aceleração que termina na última nota da partitura. Nessa canção, a intenção musical foi a de criar uma ruptura expressa de discurso, conduzindo a uma situação de extremo desequilíbrio dentro do op. 15. Aqui passa-se o contrário. Schönberg inscreve a 2ª canção num projecto de continuidade conforme ao ciclo de George: na 1ª canção introduz-se o território mágico dos jardins; na 2ª canção, a pessoa do narrador — que fala pela primeira vez em discurso directo; e a 3ª canção dá a conhecer finalmente o elemento que faltava para completar a tríade que forma a substância de *Das Buch der Hängenden Gärten* — a Mulher

sincopaticamente acentuadas. As tercinas do canto assinalam sincopações várias nos cc.5-7, passando o seu desenho a incidir nos tempos fortes, nos cc.8-10, no que se pode ver uma evolução conforme à desaceleração geral. A assinalar esta mutação está a recuperação do motivo diatónico no c.8, cuja identidade poética confirma a sua filiação na imagem de aves em pleno voo — *Vögel-reihen matten scheines/ Auf den schiefen ersten trillern* (Cordões d'aves fulgor mate/ Tremeluzem sobre as pontas dos telhados). A permutabilidade rítmica dos vectores harmónicos iniciada na exposição prossegue agora no c.9, na pauta superior do piano, onde há uma acentuação objectivante sobre a oitava Si# que quebra a lógica sincopática com que o motivo Sol#-Lá#-Si#-Fá se iniciara no cc.8. No 3º tempo do c.9, na pauta inferior, o motivo ascendente Sol#-Lá#-Si-Mi, que ritmicamente é uma sequência de carácter objectivante, encontra-se sincopaticamente deslocado à mínima; em ambos os casos, o intervalo final de 4ª perfeita anuncia o intervalo diatónico Ré-Sol (c.12) de *eines*, que é permeável à sincopação do baixo.

cc.11-14

No termo de B (4º tempo do c.10), um duplo acorde arpejado no piano — Ré-Lá#-Ré# (conteúdo intervalar convergente com o do tema/motivo do ciclo) e Lá-Dó#-Fá#-Lá (misto diatónico e cromático) — dotado de um *sforzando* que lhe realça a posição sincopática, corresponde ao travessão explicativo do poema que introduz o verso final. Este sobressalto repercute-se na primeira metade do c.11 através de novo acorde misto diatónico-cromático (de 7ª menor e 4ª, na pauta inferior) e da acentuação sobre as oitavas da pauta superior que integram uma citação motívica em projecção linear. A secção reexpositiva é extremamente económica e tem sensivelmente a mesma extensão da exposição — o que confere à canção um equilíbrio formal mais tangível do que na anterior. A reexposição consiste praticamente em três enunciados do motivo ascendente (distribuídos pelo canto e pela voz superior do piano), pelo acorde cromático de associação triádica do início da canção (Ré-Lá-Dó#-Fá) e por uma linha cromática (no baixo), que cita apenas as duas primeiras notas da linha que consta de A1 (Ré-Mib). A estes dados correspondem aparentemente apenas figuras rítmicas objectivantes, as quais servem o tom narrativo de *Doch mein traum vervolgt nur eines* (Mas meu sonho demanda um só fim). *Eines* — a última palavra do poema, a que condensa o desejo mais íntimo do narrador, a “coisa” última, inefável — mereceu um tratamento intervalar e rítmico particularmente significativo da linguagem de síntese da

canção. O âmbito da melodia do canto é modelarmente diatónico (4ª perfeita) e o seu ritmo é objectivante, caindo a *thesis* do pé troqueu sobre a mínima pontuada Ré e a *arsis* na semínima Sol. Porém, esta unidade rítmico-motívica é posta em causa pela nota Mi b (no baixo do piano, sob a semínima Sol do canto), a qual se apresenta numa posição sincopática no compasso, conforme à sua natureza cromática. Deste modo, em *eines* fundem-se diatonia e rítmica objectivante com cromatismo e síncopas, prolongando-se esta ambivalência pelo breve poslúdio do piano, em *ritardando molto* e terminando em suspensão.

2. Tipologia rítmica

2.1. Ritmos objectivantes

As figuras mais representativas desta família rítmica encontram-se no canto, nas secções A1 e A2. São as células pontuadas de colcheia e semicolcheia, de semínima e colcheia e de mínima e semínima, que alternam com células binárias ou quaternárias simples de colcheias. A preponderância de conteúdo intervalar diatónico nestas células e a sua subordinação aos tempos fortes do compasso tornam-nas, sem esforço, figuras rítmicas objectivantes. Os grupos de colcheias adequam-se ao tom narrativo e próximo do recitativo com que a canção começa e termina. É interessante verificar que estes grupos articulam na segunda metade dos cc.2 e 11 verbos aparentados entre si — *ab wechseln* (“suceder-se” ou “trocar”) e *verfolgen* (“perseguir”), ambos suscitando a ideia de motricidade regular. Na secção A1, as células pontuadas articulam, no todo ou em parte, as palavras *Hain* (*Bosques*), *paradiesen* (*paraísos*), *blütenwiesen* (*campos em flor*) e *Hallen* (*Pórticos*), e em A2 em *eines* (*um fim*). Todas sublinham elementos concretos do cenário poético, excepto no caso de *eines*, que apesar do seu sentido indefinido corresponde ao complemento directo da última oração, isto é, o objecto da perseguição descrita no último verso do poema. O quadro seguinte contém os significados que foram dotados de rítmica objectivante na canção:

Ritmos objectivantes	<i>Hain</i> (Bosques) <i>paradiesen</i> (paraísos) <i>blütenwiesen</i> (campos em flor) <i>Hallen</i> (Pórticos) <i>eines</i> (um fim) <i>wechseln ab</i> (sucedem-se) <i>vervolgt</i> (persegue)
-----------------------------	---

2.2. Síncopas

A presença dos ritmos sincopados é agora mais discreta do que na canção anterior, não havendo em *Hain in diesen paradiesen* passagens com *ostinati* de síncopas. A síncopa está associada a dois movimentos de desaceleração rítmica (cc.8-10 e 12-14), dos quais o segundo — afecto ao significado de *eines* (c.12-14) — foi acima abordado. Mas as síncopas surgem também em passagens onde não há aceleração nem desaceleração rítmica e onde o seu papel é o de sustentar desenhos rítmicos assimétricos num contexto paradoxal a que se poderá chamar “contenção instável do tempo musical” (aqui servindo propósitos descritivos de imagens sugestivas de movimentos complexos). Um exemplo desta função encontra-se nos três primeiros compassos da secção B. No c.5, na pauta inferior, na sincopação da nota Mi, que é repetida em três registos diferentes e é acentuada, exercendo um efeito desestabilizador local da textura rítmica ternária (duplamente simples e composta). Embora a sequência dos três Mis tenha uma acção estabilizadora do tempo musical, a síncopa empresta aqui vivacidade à descrição da imagem de *Schlanker störche schnäbel* (*Esguios bicos de cegonhas*). Três significados justificam este papel descritivo:

a) o primeiro Mi do piano ocorre em *Schlanker* (*Esguios*), em sincronia rítmica e melódica com a entrada do canto (2º tempo do c.5); permeável à síncopa, a célula pontuada objectivante do canto enuncia um significado “duro”, embora se encontre sincopaticamente deslocada uma colcheia em conformidade às assimetrias de uma imagem poética multidireccional;

b) sob *schmöbel* (*bicos*), o último Mi do compasso foi dotado de um trilo que exerce um efeito tão intensificador como difuso, imitativo do rodopiar dos bicos nos tanques;

c) nos cc.6-7, a síncope está presente nas acentuações da textura cordal do piano, em imitação das assimetrias que inerentes a *Teiche, die von fischen schillern* (*Tanques brilhantes de peixes*).

Schönberg introduz novas texturas rítmicas exactamente no início de ambos o versos em questão (2º tempo dos cc.5 e 6), criando uma espécie de sincopação a nível de compassos que se coaduna com a calculada assimetria da sua prosa musical. Esta situação lembra a espécie de impasse harmónico que ocorre entre os acordes da passagem não resolutive do c.14 da 1ª canção, colocada num ponto equivalente da estrutura¹⁵⁹. A primeira desaceleração por efeito de síncope, se bem que livremente esboçada, situa-se nos cc.8-10 — uma passagem considerada particularmente expressiva pelo compositor¹⁶⁰. A desaceleração tem a seguinte morfologia: no c.8, ao acorde de semínima pontuada Lá-Dó#-Sol# segue-se o acorde de semínima Mi-Sol#-Ré-Lá#, encontrando-se ambos em posição sincopática; no c.9, o motivo da pauta inferior do piano intersecciona o da pauta superior no 3º tempo, formando como que uma sincopação à mínima¹⁶¹; no c.10, a posição do acorde de Fá#-Dó#-Fá# (pauta superior) e do duplo acorde Ré-Lá#-Ré# e Lá-Dó#Fá#-Lá é também sincopática, para o que a indicação de *sforzando* contribui, assinalando o termo da desaceleração.

¹⁵⁹ É de referir que em ambas as canções esta reiteração rítmica diz respeito a acordes de associação triádica não resolutive, o todo associando-se a elementos rígidos e confinantes do cenário poético — *marmorbecken* (*marmóreos vasos*) na 1ª canção e *Teiche* (*Tanques*), na 2ª. No presente caso, os primeiros acordes que se repetem são os de Dób-Solb-Sib, Láb-Dób-Mib-Sol (cromáticos mas sugestivos de 7ª).

¹⁶⁰ Apesar da desintensificação rítmica, a recomendação de dinâmica *pp bleiben, aber etwas steigern* (aprox. *sempre pp ma un poco crescendo*) compensa a impressão auditiva de desaceleração. O fito é o de não se perder o elã do encadeamento dos motivos ascendentes, cuja trajectória descreve a linha de pássaros sobre telhados pontiagudos no horizonte que serve de metáfora aos pensamentos do narrador.

¹⁶¹ A sobreposição de frases pode produzir um efeito sincopático estrutural. Sobre este assunto, v. a análise da 7ª canção (*Angst und hoffen*), Cap. III, p. 263.

Exemplo 46:

8

rei - hen mat - ten Schei - nes auf den schie - fen Fir - sten tril - lern und die

espressivo
pp bleiben, aber etwas steigern

molto rit. - - -

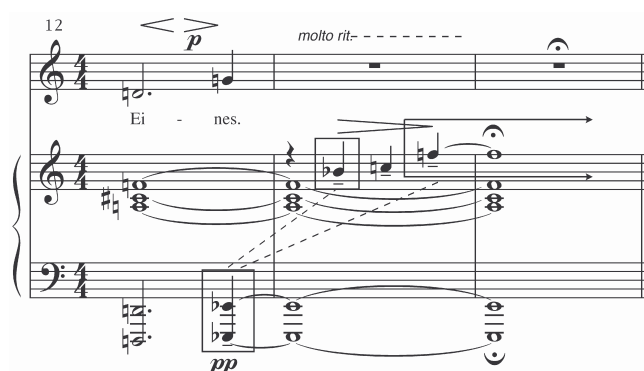
10

gold - nen Bin - sen säu - seln,

sf

No c.13, onde o motivo diatónico soa pela última vez, a sincopação do compasso anterior prolonga-se subliminarmente como uma “sensação” de síncopa sob os 2º e 4º tempos, em substituição do sentido de *arsis* que o motivo tinha no seu conjunto. Deste modo se instala uma breve mas expressiva desaceleração por efeito de síncopa até ao final da canção. Na pauta superior, a ligadura à suspensão que prolonga o Fá final do piano, associada à serenidade objectivante do ritmo de semínimas do último enunciado do motivo, causa uma sensação de inconclusividade no discurso, projectando a melodia no infinito. Neste duplo tratamento intervalar e rítmico vislumbra-se uma intenção simbólica: ao misturarem-se as essências diatónica e cromática, de novo se descobre o elemento feminino como o diatonismo de rítmica objectivante opondo-se ao masculino cromático e sincopático que persegue o primeiro, o deseja e o invade.

Exemplo 47:



Comparativamente à 1ª canção, onde apenas e só se define um cenário poético, se bem que povoado de fantásticos agentes de acção, a 2ª canção introduz discretamente a presença humana no ciclo, a qual por sua vez introduz uma bolha de sonho dentro do sonho. Associada ao significado de *eines*, a síncopa reforça a sua colagem à presença simbólica e aparentemente autobiográfica do compositor através da relação lógica que se estabelece entre a metáfora dos jactos de água cadentes (sexualidade divergente ou infecunda) do primeiro poema, e o desejo passional ou esperança no amor que se manifesta como sonho confessado.

Síncopa	<i>Eines</i> (um fim)
---------	-----------------------

2.3.1. Ritmos sensoriais ternários

Em *Hain in diesen paradien* surgem pela primeira vez no ciclo ritmos ternários. Estes encontram-se ao serviço da descrição de acções poéticas onde o elemento visual predomina sobre informação intelectual e emocional e onde, dentro do visual, o curvilíneo predomina sobre o rectilíneo: bicos de cegonha remexendo na águas de um viveiro onde peixes rodopiam e o bater de asas de pássaros em linha no horizonte. A sequência de tercinas do canto da secção B poderá entender-se como uma representação rítmica, sensorial por excelência, da segunda imagem acima referida, derivando o seu conteúdo intervalar da motívica cromática do tema inicial do ciclo. As tercinas pertencem quase

exclusivamente ao canto (à excepção do c.5), predominando sob a forma de tercina simples, sobrepondo-se a uma variante composta de sextina de semicolcheias (c.5, piano) e que é densificadora da polifonia afecta à descrição visual dos múltiplos agentes da acção. As figuras ternárias não se resumem a um recurso técnico pontual nem são uma achega ornamental, antes constituem um elemento estruturante do espectro rítmico da canção, fortemente implantadas em toda a secção central. Efectivamente, a extensão da sequência vocal de tercinas prolonga-se na memória auditiva através da reexposição, e com ela tudo aquilo que uma tercina contém de arquetípico — movimento rotativo, no caso, de asas que batem e se perdem ao longe — empurrando a sensação visual intrínseca da tercina para o verso final, onde fala o personagem narrador pela primeira vez.

Uma segunda marca específica do uso das tercinas na canção é o efeito de tensão que se desprende da sua sobreposição (como significado alado) sobre os demais ritmos em presença. As tercinas demarcam-se inclusive dos outros tipos rítmicos (quaternários rápidos de semicolcheias e ritmos sincopados) quando a eles estão acopladas e não apenas quando a eles sobrepostos, acontecendo esta demarcação durante toda a secção central da canção. É certo que as tercinas surgem em simultâneo no canto e no piano no c.5, e que no 1º tempo do c.6 há tercinas no canto e no piano; é certo ainda que as tercinas se prestam a descrever tanto os movimentos dos peixes como os dos pássaros em voo. Todavia, no piano há apenas tercinas simples (como as do canto) numa das linhas da polifonia do c.5 e nas duas vozes superiores no 1º tempo do c.6, enquanto que as demais vozes contêm tercinas compostas, tercinas sincopadas e até um trilo adensador; a partir da palavra *Teiche* (*Tanques*), os ritmos do piano divergem dos do canto separando mundos, pelo que é permitido sugerir que, mesmo convergentes no c.5, as tercinas do canto e do piano são de natureza diferente — as do piano descrevendo elementos fluídos aquáticos, e as do canto orientando-se desde o início para uma fluidez aérea. Isto é mais relevante do que a constatação pura e simples do óbvio entrechoque que nos cc.6-7 ocorre entre tercinas e ritmos quaternários de semicolcheias¹⁶². O carácter tendencialmente *ostinato* das tercinas do canto tem como consequência que, a partir do c.8, a desaceleração sincopática do piano se demarque da regularidade ternária vocal para assumir um programa rítmico específico, estabelecendo-se assim uma dialética de valores rítmico-poéticos: enquanto que a tercina simples no canto encarna emblematicamente o movimento do bater de asas — símbolo do

¹⁶² Neste aspecto, é particularmente sugestivo o momento em que o canto enuncia *vögelreihen* (c.7), cruzando-se com a “música dos tanques de peixes” que o piano ainda não conclui

eternamente inalcançável — a desaceleração sincopada do piano projecta os valores transitórios dos sonhos e desejos da condição humana.

2.3.2. Ritmos sensoriais binários-quaternários

Estas figuras limitam-se a um apontamento colorístico descritivo de *Teiche, die von fischen trillern* (*Tanques, brilhantes de peixes*), na pauta inferior do piano do c. 7. O âmbito intervalar das figuras é aparentemente diatónico — 4ª e 5ª perfeita — mas o seu esquema transpositivo (4ª aumentada e 3ª menor) e conteúdo intervalar derivam do tema/motivo do ciclo, funcionando aqui como um subgrupo rítmico sensorial. Como se pode constatar no quadro seguinte, a maioria dos significados afectos ao tratamento rítmico das tercinas e das sequências regulares de semicolcheias reporta-se a conteúdos sensoriais do poema. E embora *Teiche* (*Tanques*) e *schiefen firsten* (lit. “telhados pontiagudos”) sejam sublinhados no piano por ritmos de características objectivantes, a sua articulação em tercinas no canto une-os organicamente no olhar do narrador.

Ritmos sensoriais	<i>störche</i> (cegonhas)
	<i>fischen</i> (peixes)
	<i>Vögel-reihen</i> (Bandos de pássaros)
	<i>binsen</i> (juncos)
	<i>schnäbel</i> (bicos)
	<i>Teiche</i> (Tanques)
	<i>firsten</i> (telhados)
	<i>schiefen</i> (inclinados)
	<i>mattes scheines</i> (fulgor mate)
	<i>goldnen</i> (dourados)
	<i>kräuseln</i> (frisar, remexer)
	<i>schillern</i> (brilhar)
	<i>trillern</i> (tremeluzir)
	<i>säuseln</i> (sussurrar)

Canção n.º 3— Als neuling trat ich ein...

Mäßig (♩ ca 80)

¹ Als Neu - ling trat ich ein in dein Ge - he - ge; kein

²

³ Stau - nen war vor - her in mei - nen Mie - - - nen, kein Wunsch

⁴

⁵ in mir, eh ich dich blick - te, re - ge.

⁶ poco rit. - - - etwas breit

⁷

pp

p espressivo

f

espressivo

(warm) *poco rit.*

Der jun - gen Hän - de Fal - tung sieh mit Huld; er -

f *p*

fließender *steigernd*

- wäh - le mich zu de - nen, die dir

p *cresc.*

rit. *Tempo*

die - - - - - nen, und scho - ne

pesante mf *p* *cresc.*

etwas breit

mit er - bar - - men - - der Ge - duld

ff

den, der noch

ff

poco rit.

strau - chelt auf so frem -

molto rit. - wieder ins Tempo

- dem - Ste - ge.

p

pp

rit.

dolce

<i>Als neuling trat ich ein in dein gehege; Kein staunen war vorher in meinen mienen, Kein wunsch in mir, eh ich dich blickte, rege. Der jungen hände faltung sieh mit huld, Erwähle mich zu denen, die dir dienen Und schone mit erbarmender geduld Den, der noch strauchelt auf so fremdem stege.</i>	Neófito penetrei em teu recinto; Nenhum espanto havia antes no meu rosto, Nenhum desejo, até mirar-te, em mim bulia. Minhas jovens mãos postas vê benigna, Elege-me entre os que te servem E poupa com piedosa paciência aquele Que ainda vacila por tão estranho caminho.
--	---

Na continuação do programa dramático aumentativo do ciclo, o poema da terceira canção introduz o segundo personagem da narrativa — a Mulher. O personagem do narrador, falando no discurso directo que se abriu no último verso da canção anterior, declara agora o seu amor e veneração por essa intangível figura feminina com uma intensidade raramente igualada dentro do ciclo. No poema, ela foi retratada por George como uma sacerdotisa rodeada por um grupo de iniciados em cujo seio o Homem, como neófito, suplica que seja aceite. Talvez devido ao sentimentalismo exacerbado do poema, o formato de *Als neuling* não supreende pela originalidade. A estrutura estrófica da partitura e a gradiloquência straussiana das longas frases do canto no registo agudo — a lembrar o encontro de Elektra com Orestes, na *Elektra*¹⁶³ - não obstam, porém, a uma audição empolgante. Ritmos insistentes de marcha imprimem veemência a um poema confessional e declamatório, sobre o qual Schönberg fez incidir o primeiro ponto alto emocional do op. 15.

A canção estrutura-se segundo um esquema formal do tipo A1-B1-A2-B2-A3. Os dois binómios A1-B1 e A2-B2 são formados por uma unidade temática (A) apenas a um clímax correspondente (B) de carácter estrófico, sendo que B2 é mais longo do que B1, assumindo-se como o clímax principal da canção. Os três primeiros versos do primeiro

¹⁶³ A *Elektra* de Richard Strauss estreou-se a 25 de Janeiro de 1909 em Dresden, tendo causado uma profunda impressão junto de Schönberg e dos seus alunos, que assistiram ao ensaio geral.

parágrafo integram a secção expositiva bipartida A1-B1, descrevendo a marcha do Neófito ao encontro da amada, o primeiro olhar e primeira declaração de amor; a secção central (A2-B2) contém o parágrafo seguinte, com quatro versos, onde se consubstancia um pedido pungente do Neófito para que o seu amor seja aceite; a reexposição temática (A3) está confinada ao piano, ao contrário do que se passa nas duas canções anteriores. Neste poslúdio, o ritmo inicial de marcha sugere cenicamente o afastamento do frustrado Neófito, repercutindo a imagem vacilante do verso *Den, der noch strauchelt auf so fremdem stege* (*Aquele que ainda vacila por tão estranho caminho*) através de uma breve desaceleração rítmica.

1. Forma musical e percurso poético

cc.1-6

O motivo principal da canção é exposto na primeira frase do canto (cc.1-2), em uníssono parcial com a voz superior do piano. Trata-se de uma melodia de natureza diatónica contendo, em sentido ascendente, as notas Ré-Mib-Fa-Sol. Nos dois compassos seguintes, na segunda frase do canto, o motivo prolonga-se como variante da primeira frase, de igual modo circunscrevendo-se as notas Fá-Sol-Lá-Sib a uma 4ª perfeita (Fá-Sib). Cada um destes grupos de notas traz consigo fortes associações tonais: o primeiro com Dó menor devido ao baixo do piano, que sugere um movimento cadencial entre Dó e a dominante Sol¹⁶⁴; o segundo com Fá Maior, por transposição à 4ª superior — uma relação que se encontra presente nas notas Dó-Fá das figuras de colcheias do baixo do piano (cc.3-4), cujo âmbito é também o intervalo de 4ª perfeita (Ré-Sol). Tal como nas duas canções anteriores, a motívica do canto é diatónica e tem uma morfologia rítmica do tipo objectivante — no presente caso, células pontuadas de colcheia e semicolcheia e de semínima e colcheia. Sobretudo a primeira destas células predomina no espectro rítmico da canção, ressurgindo no piano nas secções A2 e A3. Esta célula oferece um suporte eficaz à linha melódica inicial, imprimindo a toda a canção uma motricidade regular e inexorável, cujo impacto é ampliado pela memória do uníssono inicial entre canto e piano, de efeito fixador do ouvido. A célula pontuada de colcheia e semicolcheia, para além de constituir uma figura

¹⁶⁴ As notas do baixo do piano Ré-Sol-Dó (cc.1-2 e primeira metade do c.3) projectam critério idêntico – diatonia articulando-se sobre 4as perfeitas.

rítmica objectivante por excelência e ser, portanto, um ritmo de natureza intelectual, trata-se aqui também de um “objecto rítmico” arcaizante — um clássico ritmo de marcha —, escolhido por Schönberg como emblema da canção¹⁶⁵. A relativa dureza desta informação rítmica, associada ao conteúdo intervalar diatónico, coaduna-se com a informação contida no 1º verso do poema — *Als neuling trat ich ein in dein gehege* ([*Como*] *neófito penetrei em teu recinto*), isto é, a diatonia retratando o meio físico e as qualidades da Mulher (o recinto impoluto onde se encontra a mulher-sacerdotisa), enquanto que a sonoridade inicial do verbo *eintreten* (entrar, penetrar) suscitou este tipo de motricidade voluntariosa de herói apaixonado.

Até à segunda metade do c.3 há na parte de piano dois ritmos em sobreposição: a célula pontuada de colcheia e semicolcheia (pauta superior) ou célula de marcha rápida, e a célula pontuada de semínima e colcheia, (no baixo), ou seja, o desdobramento da anterior, ou célula de marcha lenta. Esta sobreposição parece servir para demarcar duas realidades físicas distintas, embora ocorra sobre material intervalar afim: a célula de marcha rápida aponta para o agente da acção (o Neófito), enquanto que a célula de marcha lenta se encontra associada ao recinto que recebe os passos estugados do personagem. Com efeito, a palavra *gehege* (*recinto*) é cantada sobre idêntico ritmo da mão esquerda, conferindo espaço à linha vocal, no que constitui a única excepção, dentro da frase, às células de marcha rápida. A duplicação de valores no canto (c.2) entre as duas células pontuadas pode eventualmente representar uma simples distensão compensatória na primeira frase do canto, após um movimento de intensificação rítmica. Todavia, a barra separadora de compasso entre os cc.1 e 2 que surge no final do 3º tempo, assinalando o fim da sincronia rítmico-melódica, suscita outra interpretação: Schönberg articula uma linha vocal simétrica formada por três compassos (ternário/binário/ternário) sobre os dois compassos quaternários do piano; dois acentos no canto assinalam o início desses subcompassos 2 e 3, criando-se nova sobreposição rítmica sobre a que já ocorria no piano, uma espécie de assimetria dentro da simetria¹⁶⁶. Esta sobreposição de compassos sugere que a marcha, apesar de ser feita com determinação, não segue por linhas direitas. Assim, o tratamento

¹⁶⁵ Desde tempos imemoriais que o ritmo pontuado de marcha imita a passada humana - uma passada voluntariosa e determinada. Por esta razão se encontra esta célula frequentemente associada à música de carácter marcial, não se encontrando praticamente nenhuma marcha militar que não a contenha como elemento estruturante.

¹⁶⁶ Nos cc.15-16 ocorre algo de semelhante sem, contudo, surgir um novo ternário, pelo que o episódio do início produz um efeito de único desequilíbrio

rítmico destes compassos é já conforme ao sentido do último verso do poema, referente à conformidade física da caminhada — *Den, der noch strauchelt auf so fremdem stege* (*Daquela que ainda vacila por tão estranho caminho*).

O predomínio do vector diatónico ao longo dos primeiros dois compassos e meio da canção remete para segundo plano os conteúdos intervalares dos acordes que, na pauta superior do piano, suportam as linhas melódicas do canto e piano. As 3as Maiores Mib-Sol e Réb-Fá dos três primeiros pulsos do c.1, sobre Lá sustentado no tenor, introduzem no motivo Sol-Fá-Sol-Ré um substracto de tons inteiros, interrompe~ido no 3º tempo do compasso para dar lugar ao acorde cromático de associação triádica de Ré menor (Fá-Lá-Ré; no 4º tempo do compasso, o acorde formado pela sobreposição de 4as (Fá-Sib-Mib) encerra o compasso diatonicamente. Deste modo, os quatro acordes que se repetem ao longo dos primeiros dois compassos e meio contêm uma sequência harmónica mista, onde se verifica uma rigorosa alterância entre tons inteiros, diatonía e cromatismo¹⁶⁷.

A partir da segunda metade do c.3, o cromatismo vai tornar-se preponderante até ao final da secção A1, trazendo consigo uma interessante manifestação da síncope — um tipo rítmico que lhe é naturalmente inerente. Trata-se do jogo contrapontístico da pauta superior do piano que envolve 3as Maiores, desenhando fragmentos motivicos derivados do motivo formante da canção, e outros ainda de conteúdo intervalar temático-cromático. O contraponto decorre até ao fim do c.5 e tem como razão de ser poética o substantivo *wunsch*, que significa “desejo” – a palavra-chave do verso *Kein Wunsch in mir, eh ich dich blickte rege* (*Nenhum desejo, até mirar-te, em mim bulia*). O adensamento polifónico corresponde, pois, a uma vontade aceleradora geral, de igual modo patente nas variantes do ritmo do baixo, nas quais se vê o agente da acção ser impelido para a frente, ao encontro com a mulher divinizada. Deste modo a tónica rítmica objectivante da imagem inicial do

¹⁶⁷ Se a associação entre diatonía e qualidades femininas se projecta em *Als neuling* na pureza e no status imensamente elevado do personagem feminino, os tons inteiros mantêm a associação com informação poética de natureza visual. Na 1ª canção o critério dos tons inteiros encontra-se associado à representação musical dos jogos de água e na 2ª canção à contemplação enlevada dos elementos de um cenário paradisíaco. Pois o 2º verso de *Als neuling* (cc.2-4) contém justamente uma informação de carácter visual: *Kein staunen war vorher in meinen mienen* (*Nenhum espanto havia antes no meu rosto*) o que, traduzindo-se com alguma liberdade, significa “antes de te conhecer os meus olhos não estavam abertos”. Se bem que os tons inteiros mantenham a associação para com estímulos sensoriais (no caso, visuais), o seu ritmo que era sensorial em *Unterm schutz* torna-se objectivante nas duas canções seguintes, alterando-se episodicamente a correspondência matricial entre tipos rítmicos e conteúdos intervalares.

caminho dá lugar a uma sincopação canónica sobre ritmos objectivantes que melhor serve a descrição das emoções do Neófito.

O texto é apoiado com detalhe rítmico por Schönberg. A textura contrapontística derivada do sentido de *wunsch* poderia estender-se até ao fim da secção A1 mas, em vez disso, o compositor optou por introduzir no c.6, na pauta inferior, uma sequência regular de colcheias característica dos ritmos sensoriais em suporte de um conteúdo intervalar misto cromático e de tons inteiros. No poema encontra-se a justificação desta opção rítmica: o verbo *blicken* (“mirar” ou “olhar”), que descreve uma acção sensorial. Ladeando este núcleo sensorial, a síncopa continua presente no ritmo do motivo ascendente Mi#-Fá#-Sol da linha do baixo, e na sincopação das notas Ré e Dó do canto sob *rege* (*bulia*), espelhando as ideias de desejo físico e de instabilidade emocional, ao longo de um dramático crescendo para o primeiro clímax da canção.

cc. 7-11

A secção B1 (o termo da exposição), contém o primeiro ponto alto emocional e dinâmico da canção, contendo um pedido passionai do Neófito à Mulher para que esta desça os olhos sobre as suas mãos postas. A detenção da marcha suscitada pelo *ritenuto* do c.6 e pela indicação de *etwas breit* (*poco più largo*) no c.7, válida para toda a secção, corresponde, porém, a um quadro rítmico desacelerador, onde a presença da síncopa é particularmente relevante na parte de piano dos cc.9-10: trata-se de uma reedição dos binómios rítmicos aceleradores e desaceleradores registados na 1ª canção, aqui como lá regidos por síncopas. A linha vocal destes compassos, apesar da presença de uma célula pontuda objectivante em *faltung* (a postura reverencial das mãos) no c.9 é, porém, de natureza sensorial, resultando como variante da sequência sensorial do c.6, e sendo de novo causada por um verbo descritivo de uma acção sensorial — o tempo verbal *sieh* (*vê*). Os dois intervalos que excedem o âmbito normal deste tipo de motívica e rítmica (c.8-9: Sol -Lá e Sol#-Mi#) são uma provável representação musical interna do movimento do olhar da Mulher sobre as mãos do Neófito a pedido deste, acusando de novo a distância entre a mulher de alto estatuto e o pedinte humilde, tal como a flor do castanheiro estava para os cursos de água em *Unterm schutz*. No c.7, na pauta inferior do piano, um afirmativo ritmo objectivante formado por célula de duas colcheias e semínima, cai em pleno nos tempos fortes do compasso sobre um baixo em Fá#, cuja repetição (5 vezes no total da secção) cria na

canção uma área tonal de Si menor, evocativa do acorde de tríade de Si menor dos cc.1 e 15 da 1ª canção. A insistência deste baixo é complementada pelas três incidências da nota Sol que, em oitavas na pauta superior (cc.7 e 9), amplia o material melódico do c.6 à dimensão de um grito.

Na secção A2 da canção (cc.11-16), assiste-se a uma cerrada sobreposição de motívica diatónica dotada de ritmos objectivantes e de motívica temático-cromática com ritmos sincopados, de forma a aprofundar-se o adensamento rítmico verificado em A1. Os cc.11-12 são de aceleração escrita, ocorrendo no c.13 um *ritardando* de efeito expressivo semelhante ao do c.6. Para este efeito de aceleração contribuem: a) a semínima, como unidade rítmica do canto e da linha do baixo do piano; b) a sensação de pedal sobre a 1ª e a 3ª semínimas do c.11; c) a reutilização do contraponto nas três vozes superiores do piano; d) a reutilização da célula pontuada de marcha rápida, quer simples quer seguida de duas colcheias ou ainda de pausa de colcheia e colcheia. A proponderância da categoria motívica cromática sobre a diatónica faz pressupor que o movimento entre os dois personagens já não é apenas o de aproximação física, mas é também emocional, o que é conforme à pungência do pedido contido em *Erwähle mich zu denen, die dir dienen* (*Elege-me entre os que te servem*). Nos cc.15-16 encontra-se uma nova sequência motívica e rítmica sensorial em *erbarmender* (*piedosa*), distribuída fragmentariamente por canto e piano, agora de conteúdo intervalar mais uniformemente cromático. Isto diz que a acção decorre olhos nos olhos entre os personagens — o verso *Und schone mit erbarmender geduld* (*E poupa com piedosa paciência*) -, abrindo caminho para o segundo e principal clímax da canção.

O clímax, longo e elaborado, integra a secção B2 (cc.16-21), descrevendo com veemência o último pedido — qual súplica — do Neófito, revestindo-se de uma incontida retórica construtiva que ocupa um lugar único no ciclo. Nesta passagem, onde duas ondas antecederam uma terceira, maior e concludente, reúnem-se todos os elementos melódicos e rítmicos já presentes aquando do clímax subsidiário B1, incluindo a reiteração das oitavas Sol na pauta superior do piano (cc.16-18), sobre uma pedal de Fá# (c.16), que agora desce segundo um desenho cromático quase perfeito para Fá natural (c.17), Mib (c.18) e Ré (c.19); a partir deste ponto, o baixo vai, porém, repôr a diatonia no retorno estrófico de A3, através de dois intervalos de 4ª — Ré-Sol-Dó (cc.19-21). A linha vocal não tem pausas, evoluindo na região aguda da voz de uma maneira opulenta, sendo a unidade rítmica

preferencial a semínima, tal como ocorre desde o início da aceleração contida em A2. De novo com a indicação de *etwas breit*, um longo *ritardando* atravessa os cc. 19-21, pondo em ênfase a descrição visual e auditiva do tempo verbal *strauchelt* (*vacila*), o qual marca o início da terceira frase e que tudo parece comandar: a) no canto, duas frases descendentes, começando com valores largos e terminando em colcheias, reeditam variacionalmente a sequência sensorial dos cc.8-9; b) no piano, sob *noch strauchelt* (*ainda vacila*), uma série de oito colcheias sobre acordes *ff* com crescendo, em marcha simétrica divergente a partir do centro do teclado, imprime magnitude ao verbo; sendo a essência deste ritmo de natureza sensorial, esta possante passagem ilustra de forma iniludível aquilo que entre o objecto da veneração do Neófito e ele próprio ocorre — uma maneira de olhar ou de sentir — no que constitui uma evidência de humildade extrema; ainda no piano, duas tercinas em motivos descendentes (as únicas e enfáticas tercinas da canção), a primeira das quais em sobreposição rítmica de duas colcheias, mimetizam o próprio acto de tropeçar. As síncopas, que no clímax são mais sensíveis no piano nos finais dos cc. 18-21 — os saltos entre o baixo em oitavas e os acordes maioritariamente diatónicos que se lhe seguem -, contribuem de novo para um padrão rítmico desacelerador. Aqui surge uma evidência do uso motivico da síncopa, embora de apresentação mais variada do que na 1ª canção (canto, cc.17-18), tendo agora Schönberg explorado a assimetria como forma de descrever o verbo *strauchelen* (“vacilar”, talvez na acepção de “tropeçar”)

cc.22-26

Nos cc. 22-23, sob a última sílaba da palavra final do poema — *stege* (*caminho*) — incia-se a terceira e última parte da canção (A3) — um fragmento reexpositivo, tal como ocorre nas duas canções precedentes. O efeito orgânico de transição entre partes da estrutura, que dura apenas uma semínima, obtém-se através da sobreposição das duas últimas notas do canto às primeiras três do piano. O canto já não intervém no assunto musical desta reexposição. A secção reintroduz o elemento motivico de marcha do início da canção, agora numa voz central que emerge de uma diafonia no termo do clímax. O ritmo do motivo é durante estes dois compassos exactamente o dos cc. 1-2, não divergindo também na harmonia das três vozes superiores. No baixo, três células sincopadas formadas por pausa de colcheia, colcheia e semínima prolongam a imagem de desaceleração instável ditada pelo último verso do poema, funcionando agora como uma sincopação das pesadas

células pontuadas de semínima e colcheia dos cc.1-2, e agindo de novo a síncope como regulador da desaceleração rítmica. Nos cc.24 a 26, a última das referidas células sincopadas do baixo prolonga-se pelo c. 24 dentro, ligando-se à célula rítmica de marcha rápida (também esta prolongada por mínima pontuada) como numa reminiscência da história contada, reaparecendo na pauta superior o motivo da exposição ao dobro do valor do compasso precedente. Os dois últimos compassos (cc.25-26) reformulam amavelmente a tremenda subida motívica da mão direita do c.19 sobre embaladoras células sincopadas de colcheias de conteúdo intervalar cromático-temático. No compasso final volta a ouvir-se na pauta superior a nota Sol (resolvendo diatonicamente em Fá, com ritmo objectivante), que foi reiterada em ambos os clímax B1 e B2. Mas aquilo que soava como um grito estridente passou a sussuro — quem tropeça afasta-se brandamente. Schönberg desmonta os elementos do *décor* e serena a mente do ouvinte antes de passar à cena seguinte.

2. Tipologia rítmica

Tal como se verificou nas duas canções precedentes, também em *Als neuling* se está em presença de permutas entre tipos rítmicos e respectivos conteúdos intervalares matriciais, numa perspectiva evolutiva e não hermética. Células das diferentes famílias rítmicas vão-se influenciando mutuamente sob a pressão de forças poéticas, alterando-se significativamente. Por exemplo, ao longo do clímax principal (secção B2, cc.16-21) encontram-se várias formas de sobreposição e de justaposição entre tipos rítmicos: no canto, entre ritmos objectivantes, sensoriais e objectivantes sincopados; no piano, entre ritmos sensoriais e sínkopas, nesta febre simbiótica se revelando o desejo íntimo do personagem masculino de se fundir com a Mulher, ou pelo menos de ascender ao plano em que ela se encontra. Não é fácil definir tais mutações com precisão num quadro geral de ritmos regulares binários ou quaternários¹⁶⁸. Estes ritmos tendem à abstracção e não à descrição imagética prestando-se, por exemplo, a que uma célula de duas pulsações se

¹⁶⁸ Na canção anterior, os elementos rítmicos ternários providenciaram um entendimento mais nítido dos significados poéticos, como é frequente acontecer no universo rítmico d'*Os Jardins Suspensos*, onde os ritmos ternários e as quáteras quase sempre servem propósitos descritivos de descodificação imediata. Quando estão ausentes, e quando se dispõe apenas de informação rítmica binária e quaternária, o grau de abstracção da escrita rítmica pressupõe também ele um grau mais profundo de subjectividade tectónica. Paradoxalmente, a simplicidade esconde sempre informação de resgate complexo.

sintetize num valor só que é, por exemplo, a redução que a célula de marcha rápida de A1 sofre em A2, na parte vocal, passando a semínima. Esta forma de compactação desenvolve potencialmente uma energia construtiva de envergadura beethoveniana, especialmente quando se alinham células rítmicas em *ostinati* (como observou Charles Rosen¹⁶⁹) que rapidamente se autonomizam do sentido poético do texto para se tornarem “sentido da música”. Outras dificuldades surgem: uma intenção aceleradora ou desaceleradora pode, do mesmo modo, levar o compositor a duplicar ou a desdobrar uma célula tornando-a passível de esta se confundir com outra família rítmica. Contudo, a listagem de significados rítmicos e poéticos mantém a estruturação tripartida proposta para as canções anteriores.

2.1. Ritmos objectivantes

As células constituintes desta família rítmica são de ordem transformativa, pulsando segundo uma disposição tal que o percurso do Neófito, desde que entrou no território da amada até que se encontrou na sua presença, reconstitui a cena com o maior realismo possível. O evoluir destas células dentro da secção A1, por exemplo, mostra que o percurso foi feito de modo progressivo e acelerado, o que imediatamente pressupõe que conduziu a um encontro “real”. A alegoria poética do Neófito entrando no recinto da Mulher explica-se então, por outras palavras: o amor surgiu a passos tímidos e foi-se intensificando com a pressa típica de quem obcecado por um fim — o deslumbramento da revelação do amor e a descoberta do desejo (em relação directa com último verso da canção anterior *O meu sonho persegue apenas um fim*) —, corre, tropeça, cai e se levanta de novo.

Em posição dominante nesta categoria rítmica encontra-se a célula pontuada de colcheia e semicolcheia — a célula matriz da canção -, que evoca um ritmo rápido de marcha, e à qual o texto se confina como em qualquer outra marcha, isto é, de forma mais iconográfica e simbólica do que narrativa ou descritiva:



¹⁶⁹ V. Cap. I, pp. 47-47.

O conteúdo intervalar desta célula e suas variantes é predominantemente diatónico no canto e misto diatónico, cromático e de tons inteiros no piano. O verbo motor da acção geral é o verbo *eintreten* (“entrar” ou “penetrar”), se bem que ao sentido literal do texto esteja implícito um tempo anterior à entrada concreta no recinto, entendendo-se esta figura como veículo construtivo e cumulativo de vontade e de determinação. Ainda como ritmo objectivante, o nervosismo da célula de marcha rápida serve a descrição do verbo sensorial *blicken* (“mirar”), em sentido físico puro. As variantes desta célula são as seguintes:

a) variante longa 1:



Célula pontuada de semínima e colcheia, introdutora de espaço na frase após uma acumulação densificadora de células rápidas, definindo complementos da frase, isto é, elementos descritivos da cena: c.2, *gehege* (*recinto*) e c.4, *miene* (*rosto*);

b) variante longa 2:



Célula pontuada de mínima e semínima, que ocorre apenas uma vez no final da canção (c.26), no termo de uma desaceleração rítmica à qual se subentendem os significados de despedida ou partida, isto é, uma variante exangue da célula matriz. A esta figura rítmica poderá chamar-se, no universo da 3ª canção, de célula de marcha lenta. Esta figura poderá estar associada ao elemento físico onde a marcha do Neófito tem lugar, por imprimir espacialização relativamente à célula de marcha rápida.

c) variante breve:



A semínima simples, ou seja, uma contracção de duas pulsações numa só, inscreve-se num quadro geral de aceleração rítmica, tal como acontece ao logo da secção A2; serve os significados dos predicados *Erwähle mich* (*Elege-me*) e *schone* (*poupa*), que contêm ambos uma súplica premente à Mulher.

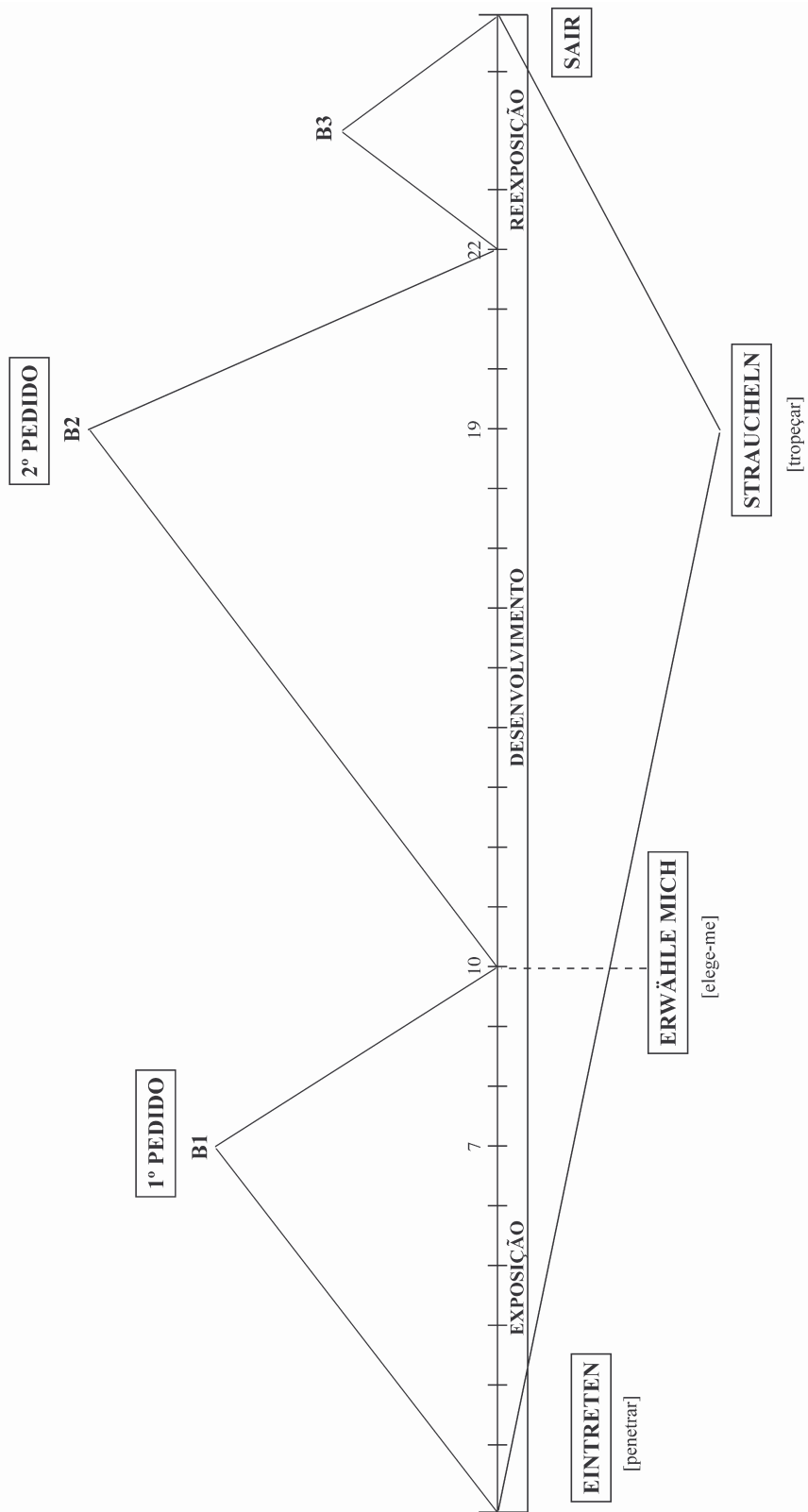
Ritmos objectivantes	<i>eintreten</i> (entrar, penetrar)
	<i>dienen</i> (servir)
	<i>regen</i> (mover)
	<i>straucheln</i> (vacilar)
	<i>erwählen</i> (eleger)
	<i>schonen</i> (poupar)
	<i>stege</i> (caminho)
	<i>gehege</i> (recinto)
	<i>miene</i> (rosto)
	<i>hände faltung</i> (mãos postas)

2.2. Síncopas

De novo a síncopa vem associada a material intervalar e motivico de natureza cromática, estruturando movimentos de aceleração e desaceleração rítmica, e permitindo a legibilidade da estrutura. O gráfico estrutural da canção (Gráfico 4) mostra um esquema destes movimentos de fluxo e refluxo que é precisamente simétrico em relação ao da 1ª canção. No lado esquerdo dos triângulos B1 e B2, a síncopa manifesta-se sob a forma de deslocação sincopática das células pontuadas de marcha rápida que estão envolvidas no jogo contrapontístico já referido. Em ambos os casos, a aceleração é causada por significados emocionais do poema derivados de *wunsch* (*desejo*), que aparece apenas no primeiro triângulo mas que poderá valer como significado emocional para a canção inteira.

Os dois movimentos de aceleração conduzem a dois pedidos exaltados do Neófito à amada, os quais orientaram Schönberg na estratégia formal da canção, sobre eles construindo um clímax secundário e um clímax principal. O primeiro pedido é para que a Mulher olhe as mãos postas do Neófito em sinal de reverência (*sie mit huld*), e o segundo, como se a humildade não tivesse limites para um homem transportado pela paixão cega, é para que ela o escolha para a servir (*Erwähle mich*) e que se apiede de alguém (*Und schone mit erbarmender geduld*) que, numa falha total de auto-estima, vacila por tão árduos caminhos.

Gráfico 4



Coincidindo com o segundo pedido, encontra-se o verdadeiro clímax da canção, tendo Schönberg projectado na descrição do verbo *straucheln* (“vacilar”) uma imagem auto-flageladora de um homem que tropeça e cai. Na coda da canção, as síncopas prolongam esta imagem de desequilíbrio, inserindo-se num decrescendo rítmico e dinâmico que sugere partida e nostálgico afastamento. Quando o piano fica só em cena, tocando uma memória da marcha inicial num contexto geral desacelerador, subentende-se que a célula rápida de marcha significa subtextualmente o antónimo de entrar, isto é, o acto de sair, e que a mensagem contida nesta breve *reprise* seja agora de partida e não de chegada.

Tal como na 1ª canção, os “pontos baixos” dos triângulos alinham uma família própria de significados. Estes têm agora que ver com a posição do Homem feito Neófito em relação ao centro dramático da cena — a Mulher. O primeiro vértice do triângulo A assinala o início da canção mas precede-a em substância; reporta-se a um tempo anterior ao encontro — o *vorher* (*antes*) revelado no 2º verso — a tal estando implícita a ideia de um espaço exterior ao recinto sagrado. O segundo vértice situa-se entre os triângulos B1 e B2, no momento em que o Neófito pede para ser aceite no círculo dos servidores da mulher (*Erwähle mich*) — de novo um pedido que parte do exterior e que exprime o desejo de entrada. O terceiro e último ponto baixo situa-se entre B2 e B3, no termo do clímax principal, e vem associado às últimas consequências de *Den, der noch strauchelt auf so fremdem stege* (*Aquele que ainda vacila por tão estranho caminho*). Sobretudo a dimensão física de *stege* (*caminho*) é elucidativa do princípio que orienta esta escolha estruturante de significados: o caminho como chão onde o Neófito tropeça e cai, tanto como caminho que “conduz a” e “leva para longe de”. É esta última ideia a que se prolonga pela coda até ao final da canção, estebelecendo-se para com o início uma simetria inteligível no plano da concepção dramática de espaço exterior.

Síncopas	<i>wunsch</i> (desejo) <u>síncopa descritiva:</u> verbo <i>straucheln</i> (tropeçar)
-----------------	--

2.3. Ritmos sensoriais

Trata-se do tipo rítmico mais uniformizado deste esquema tripartido. Por conterem em si movimentos regulares e estáveis — interiores e sensoriais — estes ritmos fornecem um tipo de informação pouco transmutável e tendencialmente permanente. As sequências regulares de colcheias regulares de *Als neuling*, valorizadoras dos tempos fortes, continuam a suportar a carga sensorial do poema. No c.6 da secção A1 encontra-se a primeira formulação evidente deste tipo rítmico: na pauta superior do piano, a linha de 8 colcheias regulares ascendente, sob a influência do verbo *blicken* (“mirar”); no c.8 de B1 nova sequência, no canto, derivada do sentido do verbo *sehen* (“ver”). Na secção A2, surge no c.15 — em *mit erbarmender geduld* (*com piedosa paciência*) — um grupo de quatro colcheias no 3º tempo do compasso (pauta inferior) que numa primeira leitura parece pertencer à família dos ritmos objectivantes. Todavia, distribuídas pelo canto e pelo piano, uma sucessão ininterrupta de colcheias dilata-se até ao 1º tempo do c.16. Entendendo-se esta sequência como uma figura rítmica sensorial fica, pois, explicado que explica que essa “paciência piedosa” vem dos olhos da Mulher.

Na presente canção, o posicionamento destas sequências regulares reveste-se também de significado estratégico. Antecedendo o clímax secundário B1 e iniciando-se exactamente sob *blickte* (*olhava*), surge a primeira sequência. Se as síncopas descreviam uma caminhada em *acellerando* desde a entrada no recinto até ao primeiro encontro, a referência rítmica ao olhar surge no momento das passadas finais que o Neófito dá em direcção à Mulher e não antes. Por muito alegórico ou abstracto que seja o poema e a sua representação musical, se o compositor não utilizar referentes concretos para descrever conceitos essenciais da narrativa poética, as imagens ficarão refêns de todas as interpretações e a mensagem não passará para o ouvinte. Assim, durante o primeiro clímax, o movimento acelerador determinado pelas síncopas fica, desde o c. 6, sob a égide do contacto visual, o que não resume toda a acção a um olhar mas a explica como tendo ocorrido olhos nos olhos. É este jogo interactivo entre elementos poéticos que a análise rítmica melhor permite discernir. De novo, durante o segundo e mais longo clímax, esta interacção entre ritmos sensoriais e os demais exalta os sentidos tanto quanto as emoções. As formulações variadas de sobreposições entre as três famílias rítmicas explicam que a acção dramática não só ocorre entre o Neófito e a sua amada enquanto estes se olham,

como também diz que esta acção seria inverosímil se os dois personagens estivessem fora do campo visual um do outro.

Ritmos sensoriais	<i>blicken</i> (mirar) <i>sehen</i> (olhar)
------------------------------	--

Canção n.º 4 — Da meine lippen...

Gehend (♩ ca 63)

1 *p*

Da mei - no Lip - pen reg - los sind und bren - nen, be - acht ich erst, wo -

2 3

4 5 6 7 *etwas drängend*

-hin mein Fuß ge - riet: in an - drer

espressivo

9 10 11 (♩ = ♩) 12

Her - ren präch - ti - ges Ge - biet.

p

13 Noch war viel-leicht mir mög - lich, mich zu tren - nen, da schien es, _____

14

15

cresc. -

16 daß durch ho - he Git - ter - stä - be der Blick, _____

17

18 drängend *f* vor dem ich oh - ne

19 zurückhaltend

20 Laß _____ ge - kniet, _____

21 *p* mich fra - gend such - - - te

22

p

p

espressivo

23 *pp* o - der Zei - chen gä - - be.

24

25

26

pp

pp dim. -

pp

<i>Da meine lippen reglos sind und brennen, Beacht ich erst, wohin mein fuss geriet: In andrer herren prächtiges gebiet. Noch war vielleicht mir möglich, mich zu trennen, Da schien es, dass durch hohe gitterstäbe Der blick, vor dem ich ohne lass gekniet, Mich fragend suchte oder zeichen gäbe.</i>	Pois que meus lábios se cerram e ardem, Vejo aonde meus passos chegaram: Ao excelso reino de outros senhores. Talvez ainda pudesse eu recuar, Quando parecia que através das grades O olhar, ante o qual eu ajoelhara cem cessar, Me inquiria ou sinais dava.
---	---

Da meine lippen reveste-se de especial interesse por ter sido a primeira canção que Schönberg compôs d'O *Livro dos Jardins Suspensos* de George. Ao surgir como canção avulsa, anterior portanto à concepção do plano geral da obra (que deve ter surgido em finais do Verão de 1908), surpreende pela ousadia, ainda que cautelosa, com que Schönberg entra “oficialmente” no mundo sonoro do pós-tonalismo. Para além da ausência de armação de clave na partitura, há a registar a ausência de cifra de compasso para avaliar da dimensão da sua novidade. A canção permanece, todavia, a única do ciclo nesta última conformidade, de resto bem reveladora do radicalismo com que Schönberg se quer libertar não apenas das funções tonais mas também do convencionalismo de uma métrica regular asfixiante. *Da meine lippen* começa com uma cantilena de seis compassos onde as barras de compasso separam um compasso de 5/4 (internamente dividido em 3/4 + 2/4) de um binário, de um ternário e de três binários. Toda a canção tem uma métrica irregular, onde ocorrem sequências regulares de compassos que o compositor não quis travar através da aplicação psicologicamente redutora de cifras de compasso. No contexto programático do ciclo, após a erupção emocional que *Als neuling* representa, a cena poética da 4ª canção introduz uma fractura na narrativa poética só compreensível num quadro rememorativo de cariz onírico. Agora a Mulher encontra-se atrás de altas grades de ferro, atraindo o Homem através do olhar, tendo desaparecido o templo e o círculo de iniciados da cena anterior. Há porém substanciais elementos de continuidade entre as duas canções: o alinhamento dos elementos de exclusão (os pontos baixos do Gráfico 4), característicos da estrutura de *Als*

neuling, prolonga-se pela 4ª canção, onde o Homem se encontra do lado de fora do recinto, separado da Mulher por obstáculos intransponíveis (*hohe gitterstäbe*, lit. “as altas grades de ferro”). E, mais importante ainda, o endeusamento da amada, ante a qual o amante vezes sem conta ajoelhara (*ohne lass gekniet*), prolonga uma sintomatologia passional que raia a neurose e que era já patente na postura para-religiosa da imagem das mãos postas de *Als neuling*. Subjazendo a esta veneração, o denso cromatismo do motivo de abertura da canção e a importante presença de sínkopas no seu tecido rítmico indiciam um forte e latente pulsar sexual.

1. Forma musical e percurso poético

Na 4ª canção dá-se o retorno da estrutura tripartida A1-B-A2, com exposição temática, desenvolvimento e reexposição. A secção expositiva (cc.1-12) é relativamente longa, compreendendo quase metade da canção; consta de um parágrafo de três versos onde se lê que os passos do personagem errante o levaram a uma região longínqua — ao mundo distante e maravilhoso de “outros senhores”¹⁷⁰. O segundo parágrafo contém quatro versos explicativos da demanda do personagem: um olhar atraía-o até esse local, perscrutando-o por entre altas grades de ferro, simbólicas da escravidão que sente todo aquele que ama.

cc.1-12

A canção não tem prelúdio, atacando canto e piano o motivo formante da canção (cc.1-2) em uníssono, após uma pausa de colcheia que confere à entrada um carácter imprevisto. O motivo é de um denso cromatismo, descrevendo três breves arcos descendentes cujo âmbito são os intervalos de 3ª Maior (Sol#-Mi e Lá-Fá) e 4ª perfeita (Sol#-Ré#); nos cc.3 e 4-6, dois novos desenhos melódicos descendentes com âmbito de 4ª desenvolvem o terceiro arco do motivo, sendo que o segundo destes se encontra transposto à 2ª Maior inferior e tem conteúdo intervalar diatónico (Fá#-Mi-Ré-Dó#). O uníssono que junta o canto e voz superior do piano ao longo dos seis primeiros compassos assegura a imagem de imobilidade que ressalta da meditação do personagem, contida no primeiro verso do

¹⁷⁰ É possível que estes versos tenham servido a Schönberg de alegoria à entrada no mundo sonoro do pós-tonalismo.

poema — *Da meine lippen reglos sind und brennen* (*Pois que meus lábios se cerram e ardem*). De uma só golpe Schönberg resolve o problema da imobilidade inerente a *reglos* (que literalmente significa “imóvel”) através do uníssono, e o seu oposto (*brennen* ou “ardem”), que é explicado através do instável conteúdo intervalar cromático da melodia do motivo. Este uníssono tem uma morfologia rítmica tendencialmente regular, servindo a sua quase monotonia ainda a descrição de *reglos* através de uma sequência de colcheias de tipo sensorial (cc.1 e 3) que ladeia as duas semínimas colocadas sob o verbo de natureza sensorial *brennen* (*ardem*). No c.4 tem início uma sequência regular de compassos binários que dura até ao c.11, onde o ritmo do uníssono canto e voz superior do piano passa a célula pontuada de semínima e colcheia (cc.4-5), aqui despontando a primeira evidência de um ritmo objectivante. A sua razão de ser encontra-se na segunda parte do 2º verso — *wohin mein fuss geriet* — , cuja tradução literal resultaria em “vejo aonde o meu pé chegou”, deselegante em português, mas que permite compreender como esta célula pontuada é imitativa de passadas em marcha lenta. Apenas o ritmo pontuado se reporta a um movimento físico exterior, continuando as sequências rítmico-motívicas sensoriais de colcheias a descrever a progressão da meditação do personagem.

Ao longo dos seis primeiros compassos, o movimento da linha melódica conjunta do canto e voz superior do piano imita um fio contínuo de pensamento, onde acordes consonantes conformes aos tempos fortes do compasso suportam a estrutura sintáctica dos versos como uma espécie de rima musical interna — os acordes de tríade de Sol# menor (1º tempo do c.2), de Ré Maior (1º tempo do c.4) e de Dó Maior (1º tempo do c.6) —, alternando com acordes sincopados de conteúdo intervalar cromático e misto cromático-diatónico (para estes valendo a relação frequente que existe dentro do ciclo entre síncopas e motívica cromática). Estas harmonias só poderiam explicar a existência de uma tonalidade principal através de processos deveras artificiosos. Far-se-á, porém, maior justiça a Schönberg procurar-se nos acordes uma filiação nas famílias harmónicas propostas na análise da 1ª canção, pois o contexto ambíguo cromático e diatónico em que se encontram plasma a dialética simbólica de onde as harmonias irradiam. Nesta linha de análise, os seis primeiros compassos da canção são já uma evidência plena do critério intercomplementar motívico, rítmico e harmónico adoptado por Schönberg na fase de revisão e, portanto, de maturidade do ciclo. Sucintamente, nestes primeiros seis compassos,

encontram-se presentes e interligados suficientes elementos identificadores dos vectores cromático/temático, diatónico e de tons inteiros descritos na análise de *Unterm Schutz*:

a) o cromatismo temático caracteriza o conteúdo intervalar da melodia em uníssono do canto e piano nos cc.1-2 e dos grupos regulares de colcheias do piano nos cc.4-6. Caracteriza também os acordes dos cc.2, 4 e 6, derivando estes do acorde de tríade menor subjacente ao tema do início da 1ª canção e suas inversões. Os restantes acordes contêm todos eles intervalos extraídos à “série” de notas afecta ao acorde de tríade temático, a cujo conteúdo se tem vindo a chamar cromático. Os ritmos a que esta motívica correspondem são de carácter regular e tipo sensorial (c.1, no canto e soprano do piano; cc.3-6, nas colcheias de canto e piano), e sincopático (cc.1 e 3, acordes), referindo-se ambos às sensações e emoção que o primeiro verso inegavelmente transmite;

b) a diatonia é um elemento menos visível do que o anterior, estando todavia presente já no primeiro compasso. Trata-se do intervalo de 4ª perfeita que, não só integrando o acorde inicial Mi-Lá-Sol#, como também é o intervalo do *portamento* que separa os dois primeiros arcos do motivo. Esta informação permite entender o próprio âmbito intervalar desta melodia no c.1 como sendo virtualmente de 4ª perfeita, se se considerar que a primeira nota (Sol#) provém do Lá que se encontra duplicado no acorde do piano. A Mulher, cujos laços à diatonia se reforçam de canção para canção, está deste modo presente num acorde de fusão masculino-feminino, incluindo-a o compositor, portanto, na própria formulação do desejo, usando o intervalo de 4ª perfeita — o intervalo “da Mulher” — na melodia do Homem. A diatonia está ainda presente no âmbito intervalar do terceiro arco do motivo (Sol#-Ré#, c.3) e no arco seguinte (Fá#-Dó#, cc.4-6), onde a expressão rítmica é de natureza objectivante, reportando-se à acção concreta das passadas¹⁷¹;

¹⁷¹ Este motivo resulta da transposição do motivo diatónico Fá-Sol-Lá-Sib da secção A1 da canção anterior. Se aí ritmos objectivantes se associaram ao sentido de marcha e de entrada num meio físico (*eintreten e gehege*), agora a célula de marcha lenta reporta-se directamente à passada humana (*mein fuss*) e à entrada num novo meio.

c) os tons inteiros têm um lugar ainda mais discreto do que o vector diatónico no enunciado motivico da canção, surgindo nos acordes do termo das secções A1 (cc.9-10) e A2 (cc.22-25). Há todavia um sinal da sua presença na melodia do terceiro arco do motivo (Sol#-Ré-Mi#) na transição dos cc.1-2. Trata-se de uma figuração que lembra o contorno melódico do tema/motivo inicial do ciclo, agora com um conteúdo intervalar apenas de tons inteiros. Mas, enquanto que este vector está na 1ª canção está associado ao episódio dos jogos de água, agora descreve o tempo verbal *brennen* (*ardem*), referente a “lábios”, ali como aqui assinalando acções de natureza sensorial.

Os cc.6-8 contêm uma ligeira aceleração, sob a indicação de *etwas drängend* (*poco affretando*), prolongando-se a ideia de caminho através de uma representação musical de distância — o verso *In andrer herren prächtiges gebiet* (*Ao excelso reino de outros senhores*) — através da mutação da célula pontuada em semínima simples, e do contorno ascendente da frase de cinco acordes no piano. No baixo prossegue o movimento regular de colcheias que é uma reformulação diatónica-cromática do uníssono motivico inicial, através de sucessivas frases descendentes que estabelecem com os acordes da mão direita e a linha do canto uma simetria divergente (igualmente sugestiva de distância física). Observe-se ainda que, no canto e na voz superior dos acordes, a linha ascendente das três primeiras notas da frase alcança um âmbito máximo de 7ª menor, um intervalo cuja qualidade dissonante é arquetípica de distância física. É dentro deste espaço intervalar que ocorre um desfasamento canónico (entradas do piano e canto nos cc.6-7) significativamente perturbador do uníssono que durara os seis compassos anteriores.

O jogo canónico entre canto e piano prossegue o seu curso até ao final da exposição (c.11), registando-se um breve uníssono nas notas Dó#-Lá do c.10 que enfatiza as duas últimas sílabas de *prächtiges* (“excelso” ou “maravilhoso”). O contraponto inscreve-se no tratamento musical não apenas do significado explícito de distância física, mas também da ideia de alienação — a Mulher como pertença de outrém — contida em *andrer* (*outros*), no verso *In andrer herren prächtiges gebiet* (*Ao excelso reino de outros senhores*). Quando a linha melódica do canto inflecte e desce no c.9, termina a aceleração rítmica dá-se uma

espécie de impasse ou situação harmonicamente não-resolutiva¹⁷²; daqui ressalta um sentido poético de estranheza ou deslocação. Este contexto justifica o tratamento irregular e sincopático que a célula rítmica pontuada objectivante de “passada” sofre a partir do c.10. Nos cc.9-11, as já referidas ideias de separação, distância ou ainda de estranheza, são reforçadas através da sobreposição que ocorre entre um ritmo sincopado no piano e um outro objectivante no canto. A recuperação da célula pontuada de “passada”, agora incorporando acordes mistos cromáticos e de tons inteiros, serve o propósito de mostrar a disfuncionalidade dos passos do Homem pois que eles o conduziram não só a um território longínquo mas também (como a sequência do poema revela) a um obstáculo intransponível, como que descrevendo pés que rodam sobre si mesmos. Os cc.11-12 são de pausa vocal e servem de ponte para a secção seguinte, reiterando o piano variantes irregulares da inversão da célula da “passada”. De assinalar que, no baixo do piano (cc.8-12), o âmbito intervalar das células rítmicas envolvidas na paráfrase sincopática do apinhamento dos passos privilegia o intervalo de 9ª menor, onde Albrecht Dümmling vê uma “óbvia manifestação da desordem dissonante entre o eu lírico do Homem e a Mulher”¹⁷³.

cc.13-17

Os cinco compassos seguintes formam a breve secção de desenvolvimento da canção (cc.13-17), incluindo os quarto e quinto versos do poema e as duas primeiras palavras do sexto. O verbo *trennen* (“partir” ou “recuar”) é explicativo do desenvolvimento rítmico do baixo assinalado desde o c.9, onde uma fórmula de semínima pontuada e duas colcheias (que se poderá interpretar como um ritmo objectivante sincopaticamente distendido) exprime melhor que nenhuma outra a hesitação do protagonista da acção. É sobre esta estrutura instável de cinco colcheias que se articulam os cinco compassos de 5/8 que dura a sintética parte central da canção (nos cc.15-17 com preenchimento de colcheias e semicolcheias).

O canto reentra no c.13, introduzindo uma variante da sequência motívica dos cc.1-3, agora rápida e em semicolcheias. Dentro da rítmica cursiva e sensorial desta sequência inserem-se células pontuadas objectivantes (cc.13 e 16-17) que estão afectas ao tratamento musical de *möglich* (possível) e *gitterstäbe* (grades), portanto, significados de carácter

¹⁷² Semelhantes situações ocorrem nos cc.14-15 da 1ª canção, e 6-7 da 2ª, onde a informação poética se reporta a delimitação de espaço ou a confinamento físico.

¹⁷³ Ob. cit., p. 184.

intelectual e físico. No c.15 surgem no baixo do piano figurações idênticas às do canto, em variação da motívica inicial, e também ritmicamente sensoriais. O contraponto entre canto e baixo do piano sobre a motívica cromática inicial caracteriza a secção de desenvolvimento, onde há apenas escassos apontamentos de diatonia (4as perfeitas incorporadas nos acordes da pauta superior do piano dos cc.15-17) e de tons inteiros (acorde de Fá-Lá-Réb da pauta superior do c.17) a registar. Toda a secção de desenvolvimento consiste num arco densificador rítmico convergente para o clímax da canção, no qual se plasma o significado sensorial *Der blick (o olhar)*, situado no final do c.17. A preponderância do cromatismo sobre os demais vectores entende-se pelo facto de a acção poética se reportar directamente à experiência do personagem masculino.

cc.18-26

O c.18 assinala o termo do anterior jogo contrapontístico acelerador, inaugurando a secção reexpositiva da canção (A2, cc.18-26). O clímax emocional e dinâmico da canção situa-se nos primeiros três compassos desta secção, onde a linha melódica do canto e os acordes do piano reenunciam os três primeiros compassos em novos registos — o canto à 8ª superior e o piano em distribuição descendente de três oitavas. O verso *Der blick, vor dem ich ohne lass gekniet (O olhar, ante o qual eu ajoelhara sem cessar)* proporciona uma clivagem perfeita entre desenvolvimento e reexposição através da vírgula que separa o complemento directo da oração anterior (*Der blick*) da nova oração. A convergência rítmica entre canto e piano desmultiplica-se subitamente, dando origem a uma variante à semínima dos cc.1-3. Deste modo o imobilismo reflexivo do início concentra-se ainda mais por via do significado do verbo *knien* (“ajoelhar-se”), situado no final do clímax (c.20), numa distensão majestática e parareligiosa do tempo musical. O desenho descendente dos acordes do piano contribui decisivamente para esta imagem, representando literalmente um corpo que devotamente se prostra. A seguir ao clímax, o canto reexpõe nos cc. 21-22 a motívica diatónica dos cc.4-6 numa versão ritmicamente menos vital, agora sem a célula objectivante pontuada de “passada”, derivando esta “desvitalização” da acção imobilizadora do verbo “ajoelhar”. No piano, entre os cc.22 e 25, ressurgem os ritmos objectivantes sincopados dos cc.9-12, numa reedição do impasse discursivo de então, agora ao serviço de *Mich fragend suchte oder zeichen gäbe (Me inquiria ou sinais dava)* — de novo uma informação de hesitação e de não-resolução. Entre os cc.24-26, na pauta

superior, uma desaceleração rítmica irregular sincopada (a sequência de acordes de tríade aumentada que termina num acorde cromático) sublinha expressivamente a acção interrompida ou inconclusiva que o poema descreve.

2. Tipologia rítmica

2.1. Ritmos objectivantes

Este tipo rítmico prende-se de novo com os apontamentos relativos ao meio físico referidos no poema. No c.4 surge a primeira manifestação clara de um ritmo objectivante, associado ao conceito de passo ou de passada (*fuss*, lit. “pé”): a célula pontuada de semínima e colcheia que traz regularidade a um discurso rítmico até aí fluído. Esta célula rítmica estabelece uma plausível relação directa para com a célula pontuada de mínima e semínima do último compasso da canção anterior. Isto poderá indicar que desde o início da canção o personagem caminha, dando início ao reconhecimento de uma região desconhecida, parando por instantes para reflectir. Na transição dos cc.9-10, a mutação desta célula binária/quaternária em célula quinária, alterando-se-lhe a regularidade e impondo-se-lhe uma qualidade sincopática, retira-a da família objectivante e remete-a para a das síncopas. O mesmo se passa com o respectivo conteúdo intervalar, que de diatónico passa a cromático, com valorização da inversão do intervalo de 2ª menor, presente no Ré-Dó# da sequência diatónica dos cc.4-6. Há outras células binárias pontuadas de tipo objectivante na canção nas duas seccções seguintes: a) colcheia pontuada e semicolcheia, inserida na linha sensorial do canto no cc.13,16-17 em *möglich* (lit. “possível”) e *gitterstäbe*, (*grades*); b) semínima pontuada e colcheia na linha essencialmente objectivante do canto nos cc.23-24 em *zeichen* (*sinais*) e *gäbe* (*dava*). Trata-se de uma linha de significados que confirma a triagem feita nas canções anteriores, pela qual se determina que a este ritmos estão associados significados de ordem física, a informação intelectual “dura” e ainda a sinalética interna das orações.

Ritmos objectivantes	<i>geraten</i> (chegar a) <i>fuss</i> (pé, passo) <i>gitterstäbe</i> (grades de ferro) <i>der blick</i> (o olhar) ¹⁷⁴ <i>möglich</i> (possível) <i>zeichen geben</i> (fazer ou dar sinais)
-----------------------------	--

2.2. Síncopas

O segundo tipo rítmico encontra-se presente de forma substancial na canção. O critério de multiplicação e desdobramento de unidades de tempo que afecta directamente o motivo principal foi também aplicado a uma figura rítmica aparentemente objectivante, mas que é prolongada sincopaticamente de forma a funcionar como um elemento desestabilizador do discurso musical. Trata-se da célula quinária composta por semínima pontuada e semínima (ou duas colcheias) que, no baixo do piano no c.10, surge do prolongamento da célula simples pontuada de “passada”. Esta fórmula interpretou-se acima como representativa de uma imagem sonora de passos hesitantes — *Noch war vielleicht mir möglich, mich zu trennen* (Talvez ainda pudesse eu recuar) — ou simplesmente de passos que recuam¹⁷⁵, a partir do c.11. Ao longo da secção B, esta figura que, do baixo do piano se expande à pauta superior a partir do c.15, serve afinal uma aceleração rítmica onde de novo o uso motivico da síncopa se presta a impulsionar o discurso musical em direcção ao clímax. Descobre-se agora que esta mesma célula está já presente na estrutura rítmica dos dois primeiros acordes do c.1, apresentando-se em

¹⁷⁴ Considera-se a informação rítmica referente a *Der blick* como objectivante (uma semínima). Apesar de se tratar de um agente de acção sensorial, é um substantivo pertinente ao nível concreto do poema.

¹⁷⁵ A queda intervalar Fá#-Láb funciona aqui como um arquétipo de descida ou recuo.

inversão no c.3 (após a colcheia), e ainda na disposição alargada do c.18, que introduz a reexposição. Exemplo 49:

c.1	c.3	cc.10, 13, 14	c.18
(˘) ˘ ˘	(˘) ˘ ˘	˘ ˘	(˘) ˘ ˘

Regressando no c.22, a célula quinária sofre mutações várias ao longo da secção A2 e até ao final da canção, participando inclusive num movimento desacelerador sobre três enunciações variadas (baixo, cc.22-24) da célula alterada de “passada” e respectiva aumentação sincopática. Trata-se da segunda manifestação do uso motivico da síncope que, entre os cc.22-25, se limita à pauta superior do piano. Embora o texto do último verso — *Mich fragend suchte oder zeichen gäbe* (*Me inquiria sinais dava*) — tenha sido tratado no canto de forma objectivante em favor da descrição do acto de “dar sinais”, está-se na presença de uma fonte de acção dispersiva, pelo que o *rallentando* sincopático se justifica. Exemplo 50:

O peso do elemento síncopa na canção não será inferior ao dos ritmos sensoriais, revelando uma cambiante emocional, em sobreposição. Qual será então o significado desta geminação rítmica? Ao paradoxo contido na imobilidade aparente da imagem de “lábios cerrados que ardem” (1º verso, cc.1-2) a movimentação sincopada do baixo acrescenta um fundamento emocional às impressões visuais do personagem masculino que se prende com a própria natureza da obra — uma caminhada hesitante, uma trajetória labiríntica e onírica, plena de hesitações, de demoras, de receios, de avanços e recuos, um caminho tortuoso, enfim, que serve de metáfora para o mundo emocional do Homem. Se a entrada n’*Os Jardins Suspensos* se fez através de um caminho sinuoso e sincopático, como consta da melodia do prelúdio da 1ª canção, os percursos dentro do recinto não se tornam nem lineares nem seguros com o desenrolar da acção poética, antes adensam a interrogação se de facto conduzirão finalmente a uma qualquer saída. Empréstando uma densidade emocional à informação de ordem sensorial, é possível ver-se no elemento síncopa um reflexo da presença autobiográfica de Schönberg num drama passional que evolui de elíptica e imprevisível.

Síncopas	<u>Carácter hesitante do caminho:</u> indecisão, atracção, dispersão <i>trennen</i> (recuar) <i>scheinen</i> (parecer) <i>suchen</i> (procurar)
-----------------	---

2.3. Ritmos sensoriais

Em *Da meine lippen*, um extraordinário sentido de economia de meios levou a que uma única sequência motívica integrasse o essencial da exposição, desenvolvimento e reexposição. Se as suas características intervalares se mantêm, com poucas alterações nas variantes das secções B e A2, o mesmo se aplica à sua morfologia rítmica. Apesar do exercício em três velocidades a que o motivo está sujeito na canção — colcheias na exposição, semicolcheias no desenvolvimento e semínimas na reexposição — a sua morfologia rítmica evidencia a continuidade característica dos ritmos sensoriais. Ao

contrário do que acontece nas canções anteriores, onde os ritmos sensoriais são tendencialmente rápidos, a sequência rítmica contida no motivo da exposição é lenta e sê-lo-á ainda mais lenta na reexposição. Contudo, os conteúdos poéticos não deixam dúvidas quanto à escolha da morfologia rítmica. São quatro os argumentos a favor desta classificação:

a) Na exposição, é o verbo *brennen* (“arder”) a razão de ser da motívica temático-cromática e da rítmica sensorial. Apesar de, no c.2, a sequência regular de colcheias se alargar para duas semínimas, numa aparente interrupção da fórmula sensorial justamente sob a palavra-chave *brennen*, Schönberg tratou o verbo de forma a resultar intenso e tudo menos estático. Assim, não só um *portamento* entre o Sol de *und* e o Ré# de *bren-* enfatiza passionalmente o verbo, como as indicações de *crescendo* e *diminuendo* intensificam o que a palavra sugere de movimento interior;

b) A segunda informação de natureza sensorial do poema encontra-se no início do c.3 — o verbo *beachten*, que se traduziu por “reparar” e que exprime uma maneira particular e interiorizada de olhar. Pode-se considerar *beachten* tanto como um verbo sensorial como um verbo que reflecte uma tomada de consciência. Não descrevendo directamente movimento num meio físico, reporta-se antes a movimento interior, tal como o caminho associativo feito de factos e impressões que antecede sempre uma descoberta;

c) Na secção B, a sequência motívica na versão rápida que surge no c.13 flui magneticamente em direcção a *der blick* (o olhar), que é de novo um significado-chave de tipo sensorial. O sentido ascendente em que decorre a textura contrapontística que envolve canto e baixo do piano e a súbita passagem do registo da pauta superior do piano para uma oitava acima da do canto (a partir do c.15 até ao final do clímax, no c.20) são representações musicais internas não só da polaridade feminino/masculino e da perseguição frustrada que o Homem move à Mulher, mas também da enorme distância que separa a altura desse olhar do plano inferior em que ele se encontra. Aqui o registo agudo magnifica o endeusamento da Mulher e a submissão do Homem, tal como na 1ª canção (cc.17-19) serve a metáfora da inatingível flor do castanheiro;

d) *Der blick* (*O olhar*) rege o esquema formal da canção, para ele convergindo a aceleração rítmica que toda a secção central representa. No vértice da aceleração, no c.18, inicia-se o clímax da canção, o qual coincide com o início da reexposição. Aqui surge a nova variante do motivo inicial — desta vez uma variante lenta, à semínima, fixando a posição arquetípica em que o Homem de facto se encontra face à Mulher, de joelhos. Na progressão de significados poéticos contida nas mutações da motívica principal consubstancia-se, pois, uma evolução dramática que explica já grande parte da canção: a tomada de consciência do estado de paixão (verbo *brennen*, ou “arder”), a atracção do olhar (*Der blick*) e a submissão ao olhar e à Mulher (verbo *knien*, ou “ajoelhar”).

Ritmos sensoriais	<i>brennen</i> (arder) <i>beachten</i> (reparar) <i>knien</i> (ajoelhar)
--------------------------	--

Capítulo III

INTERMEZZO E ERRÂNCIA

Canção n.º 5 — Saget mir

Etwas langsam (♩ ca 66)

p 1 2 3

Sa - get mir, auf wel-chem Pfa - de heu - te sie vor - ü - ber

p

4 poco rit. - 5 (warm) 6 *pp*

schrei - te, daß ich aus der reich - sten La - de zar -

mit zartem Ausdruck

p

7 8 9

- - te Sei - - den - we - - ben ho - le,

p *pp*

10 Ro - se pflü - cke und Vi - o - le, rit.

11

12

p espressivo

Tempo etwas drängend

13 *p* daß ich mei - ne Wan - ge brei - te, *pp* Sche -

14

15

p

p verlaufend

16 - mel un - - ter ih - rer Soh - - lo.

17

18

dim..

<i>Saget mir, auf welchem pfade</i>	Dizei-me, por que caminho
<i>Heute sie vorüberschreite —</i>	Ela passará hoje —
<i>Dass ich aus der reichsten lade</i>	Para que eu da melhor gaveta
<i>Zarte seidenweben hole,</i>	Finas meias de seda lhe traga,
<i>Rose pflücke und viole,</i>	Colha rosas e violetas,
<i>Dass ich meine wange breite,</i>	Para que minha face estenda,
<i>Schemel unter ihrer sohle.</i>	Escabelo p'ra o seu pé.

Saget mir é uma peça fundamental para a compreensão da estrutura do ciclo e do seu programa dramático. Sob a aparente simplicidade de um *intermezzo* esconde-se uma dívida imensa da nova linguagem musical de Schönberg para com a tradição herdada de Brahms, nos planos da forma, do ritmo e da condução harmónica, e de Schubert quanto à simbologia romântica que serve os propósitos autobiográficos do compositor. No poema da 5ª canção, a título de excepção dentro do ciclo, o Homem interpela o público com uma pergunta retórica — *Saget mir, auf welchem pfade/Heute sie vorüberschreite* (Dizei-me, por que caminho/Ela passará hoje) — rompendo pela única vez no ciclo, a clausura do espaço cénico d’*Os Jardins Suspensos*. Na ópera do classicismo vienense (e apenas no universo da *opera buffa*), só aos personagens de baixo estatuto social era permitido dirigir-se ao público, como é o caso das personagens mozartianas do Figaro d’*As Bodas de Figaro* e de Papageno n’*A Flauta Mágica*. Trata-se de exemplos paradigmáticos de transmissão de informação narrativa pontual, referente a emoções simples que seriam compreendidas por toda a gente. Naturalmente que a sua expressão musical se revestia de meios, também eles simples e aparentemente despretensiosos, para tal recorrendo os compositores a formas musicais populares como marchas ou danças. Fazendo apelo a esta tradição, Schönberg utiliza aqui um tipo de dança que oscila entre a valsa vienense e o *Ländler*¹⁷⁶, cujo resultado se assemelha a uma *Liebeswalzer* (valsa de amor) brahmsiana atonal. A postura

¹⁷⁶ O *Ländler* é uma dança ternária muito semelhante a uma valsa lenta. Era muito popular no início do séc. XIX antes da popularização da valsa. Mozart (K. 606), Beethoven (*11 Mödler Tänze*, 1819) e Schubert (op. 171 e D. 790) compuseram colecções de *Ländler*. In *Harvard Concise Dictionary of Music*, org. Don Michael Randel. Belknap Press (Harvard University Press), Cambridge and London, 1978.

humilde do personagem é conforme ao carácter trivial da dança, apresentando o poema uma nova nuance, da submissão física e moral do Homem ao objecto do seu desejo.

1. Forma musical e percurso poético

cc.1-6

Saget mir tem também uma estrutura formal tripartida do tipo A1-B-A2. Na secção expositiva A1 (cc.1-6) a correspondência entre os três primeiros versos e as três frases musicais — cada uma de dois compassos e todas dotadas de cláusula cadencial — molda o carácter rotativo e insistente da pergunta. O motivo da canção limita-se à primeira frase de dois primeiros compassos — no canto, uma melodia de contorno ascendente e descendente com queda intervalar alargada de 7ª Maior -, surgindo os cc.3-4 já como uma variante da primeira frase. Os três primeiros compassos contêm, nas linhas do canto e do baixo, escalas cromáticas incompletas. Sequencialmente, temos Lá#-Si-Dó#-Ré-Ré#-Mi-Fá-Fá# (no canto) e Fá-Sol-Láb-Lá natural-Si-Dó-Réb-Ré natural (no baixo). À sensualidade subjacente a um poema imbuído de uma simbologia amorosa, reveladora de um inegável anseio por contacto físico, correspondem conteúdos intervalares e acordes preferencialmente temáticos-cromáticos. O poema adiciona aos valores poéticos temáticos-autobiográficos anteriores (as tensões entre o masculino e o feminino, a impaciência, a exaltação) outros de conotação mais especificamente sexual, tais como *Zarte seidenweben* (*Finas meias de seda*) e *Rose pflücke* (*Colha rosas*) — um atrevimento tolerado ao disfarce de baixo estatuto que o Homem veste para a ocasião.

Se estas vozes extremas dos cc.1-3 acusam uma tendência para a saturação cromática, os acordes de três vozes da pauta superior do piano contêm, porém, exemplos de harmonias pertinentes a todos os três vectores intervalares do ciclo. Assim, nos quatro primeiros compassos há acordes temático-cromáticos (Sol-Si-Fá no c.2, Ré-Lá#-Dó# e Ré-Sol-Si no c.3, Si-Fá-Sib e Si-Fá-Lá natural no c.4), um acorde de tons inteiros (Fá#-Lá#-Ré no c.2) e acordes mistos diatónicos-cromáticos de 4ª e trítone (Sol-Dó-Fá# no c.1, Fá-Si-Mi no c.2 e Si-Mi#-Lá# no c.3). Uma análise exaustiva dos acordes desta canção segundo o método de *pitch-class* fortiano foi realizada por Arnold Whittal em *Models of Musical*

*Analysis (Early Twentieth-Century Music)*¹⁷⁷, sem que o estudo inclua qualquer tipo de correspondência entre harmonia e forças poéticas ou sequer uma análise rítmica. O objectivo do artigo é a revelação das implicações tonais remotas da linguagem harmónica da canção, à luz daquilo que o próprio Schönberg diz no *Harmonielehre* sobre a cifra do baixo e sobre a designação de raízes cordais. A catalogação que Whittal faz dos acordes inclui o somatório das notas do canto e do piano, sem levar em consideração que é um sentido linear de progressão contrapontística, segundo uma preocupação motívica, que governa as vozes¹⁷⁸. A propósito desta canção, Alan Philip Lessem dá um contributo de relevo à compreensão da sua dramaturgia harmónica. No encadeamento das três vozes superiores dos dois acordes do c.1 (Sol-Dó-Fá# e Sol-Si-Fá natural) onde, através de progressões de meios-tons cromáticos, uma “tónica” Sol “resolve” na “subdominante”, Lessem vê a expressão musical da recobrada motivação da determinação do personagem masculino em servir a mulher amada:

As forças centrífugas inerentes às 4as aumentadas e às 7as Maiores e menores que integram os acordes do piano e a linha vocal através de toda a canção, são fortemente contrariadas por passos em direcção a resoluções tonais, tal como o desejo do poeta é temperado pela vontade de servir. Esta tensão está mais poderosamente presente no final da canção — *Dass ich meine wange breit/ Schemel unter ihrer sohle* (Para que minha face estenda/ Escabelo p'ra o seu pé) -, onde o baixo cai por três vezes na “tónica” Sol a partir da sua dominante (cc.15-18). Em apoio deste quase conseguido equilíbrio está a coesão geral da canção, manifesta nas extensões sequenciais dos cc.7-10, na imitação dos cc.10-12, e na recapitulação variada dos cc.13-15.¹⁷⁹

A movimentação das vozes dos acordes por meios-tons, suas variantes de condução (simétrica divergente, simétrica convergente ou ambas sobre uma voz estável) não são, todavia, especificidades da 5ª canção. A mesma técnica está já presente na 1ª canção do ciclo, onde o compositor tira partido expressivo das associações tonais que tais progressões harmónicas despertam no ouvido. Em *Saget mir*, de especial importância para a compreensão do emprego schoenberguiano de harmonias de associação tonal não-

¹⁷⁷ WHITTAL, A. - “Tonality and the Emancipated Dissonance: Schoenberg and Stravinsky” in *Models of Musical Analysis*. Jonathan Dunsby (ed.), Blackwell Publishers, Oxford (1993), pp. 20-41.

Ed. por Jonathan Dunsby. Blackwell, 1993. Cap. I, pp. 1-19.

¹⁷⁸ Cf. DOMEK, R., ob. cit., p. 116.

¹⁷⁹ LESSEM, A. P. - *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg – The Critical Years, 1908-1922*. UMI Research Press 1979, pp. 45-46.

resolutivas, resultam as sequências repetitivas de encadeamentos de acordes que não podem oferecer nenhum tipo de resolução no quadro do atonalismo. Nos casos anteriores do op. 15 em que tais encadeamentos foram analisados à luz da sua razão de ser poética, encontraram-se sempre significados semânticos referentes ao confinamento físico ou à delimitação de espaço (canções n.º 1 e 2). Na presente canção o mesmo ocorre na espécie de coda que formam os cc.16-18, onde a resolução cadencial do piano (que é tendencialmente repetitiva na reiteração da nota superior Sib) coincide exactamente com o verso onde o Homem compara a sua cabeça a um pequeno banco, no hipotético momento em que a amada calçaria as meias de seda. Novamente daqui ressalta uma ideia de delimitação de espaço físico — a cabeça sob o pé/obstáculo —, por muito grande que pareça a licença poética.

Na secção A1 da canção, a linha vocal contém ritmos simples de tipo objectivante que servem o carácter exteriormente simples da narrativa. As três frases do canto que integram a secção começam em anacrusa (de semínima ligada a colcheia, de colcheia ligada a colcheia, e de novo de semínima ligada a colcheia) — justificando-se a anacrusa mais breve por se situar, no texto, a meio de uma oração -, terminando respectivamente em célula pontuada de semínima e colcheia sob *pfade* (*caminho*) e em célula de duas semínimas sob *schreite* (*passará*) e *lade* (*gaveta*)¹⁸⁰. As frases terminam no primeiro tempo do compasso seguinte, de modo a que inícios e fins de frases flutuem sobre as barras de compasso. Para além do desenho interrogativo das frases, as ligaduras apenas às anacrusas imprimem-lhes ênfase retórica, pelo que se tratará provavelmente de uma pergunta que não espera resposta. Mas apesar da flutuação das frases do canto, o peso sobre os tempos fortes dos acordes do piano, a oitavação do baixo — uma verdadeira escrita de acompanhamento — e a sucessão de três frases de dois compassos, contribuem de modo eficaz para a criação de um padrão de regularidade. Trata-se de um exercício de ilusionismo auditivo que vai influenciar a captação das restantes quatro frases da secção — umas e outras correspondendo exactamente a um verso do poema —, que contém períodos de três compassos e não de dois, permanecendo a geometria inicial no ouvido, mesmo quando um período de dois compassos se dilata para três. Em qualquer dos casos, a ritmificação do poema respeita a métrica, valorizando os acentos tónicos das palavras-

¹⁸⁰ O primeiro dos casos (*pfade*) reveste-se de particular interesse para a tipologia rítmica adoptada na presente investigação por esta mesma célula pontuada de semínima e colcheia ser a mesma que na canção anterior articulava o significado de *fuss* (pé ou passada).

chave das orações e criando resoluções cadenciais (participadas pelo piano ou sugeridas pelo canto) para o final de cada verso. Na parte de piano há dois apontamentos rítmicos que se prendem com um significado, não propriamente do poema, mas sim da orgânica do mesmo, ou seja, da pontuação: o travessão no final do segundo verso (a segunda frase da canção), anunciando uma explicação. Na Universal Edition, este travessão (que consta do preâmbulo, conforme à versão original dos poemas), foi substituído na partitura por um ponto final. Parece tratar-se de um erro tipográfico, já que a palavra seguinte — *dass (para que)* — foi imprimida com minúscula, o que não faz sentido nem em relação ao grafismo de Stefan George nem à sintaxe alemã. É curioso que Schönberg tenha respeitado nos seus manuscritos o travessão original de George, não colocando uma vírgula em seu lugar, como já fizera noutras situações. Isto quer dizer que o compositor resolveu valorizar musicalmente este elemento de expressão que é a justificação que o orador dá para a razão de ser da sua pergunta. A partir do travessão, os restantes versos decorrem como explicação ou resposta à pergunta inicial. A formulação, altamente retórica, da pergunta/apelo, seguida da justificação/resposta pela mesma pessoa, convida a observar em detalhe o tratamento rítmico utilizado pelo compositor para enfatizar a resposta:

a) prepara a resposta através da indicação de *poco ritenuto* (limitado ao c.4 apenas), à qual se seguem as seguintes indicações de expressão (c.5): *warm* (com calor) para o canto e *mit zartem Ausdruck* (com suave expressão) para o piano, pelo que é para a voz superior dos acordes do piano que a atenção converge;

b) faz suceder à anacrusa de semínima da entrada do canto uma colcheia como anacrusa do piano (linha superior, c.4), destacando-se assim a entrada da voz superior *sola* e não integrada em acorde de três vozes, como ocorrera desde o início; esta frase termina igualmente desfasada do canto, prolongando-se por mais uma semínima.

cc.7-12

A secção central ou B inclui os três versos seguintes e rompe com o esquema precedente de cláusulas, criando-se um encadeamento polifónico imitativo nos cc.10-12 entre o canto e a voz superior do piano; esta polifonia conduz a uma reexposição motívica variada e comprimida de apenas três compassos nos cc.13-15. As entradas do canto continuam sendo em anacrusa onde, nos cc.7-9, sob a ligadura longa que une toda a frase, uma articulação de tipo cadencial no canto confere uma marcação por compasso que irá ser repetida na

coda da canção. As anacrusas ligam-se por duas vezes a semínimas e uma vez a um grupo de quatro colcheias (c.9), expressivas do sentido de precipitação implícito ao verbo *holen* (“ir buscar”). O carácter aéreo destas entradas do canto, associado ao facto de nenhuma das notas cair sobre o tempo forte do compasso e ainda devido ao desenho melódico cromatizante centrado em Sol, emana directamente do significado de *zarte seidenweben* (*finas meias de seda*). No piano destacam-se duas realidades rítmicas diferentes: a) os acordes da mão direita são valorizadores dos tempos fortes do compasso (com repetição das harmonias dos cc.5-6 nos cc.7-8), e apresentam-se completos ou em movimentação polifónica interna; b) a linha melódica do baixo é sincopada, partindo de pausa de colcheia. Desta sobreposição rítmica não resulta um efeito de aceleração, ocorrendo também ela de forma rotativa nos cc.7-8, como uma ilustração de movimentos afectos às qualidades do material descrito — a seda. Todavia, no c.9, sob o tempo verbal *hole* (*vá buscar*), a linha sincopada do baixo desloca-se subitamente para a região grave do piano, onde inicia uma linha ascendente que dura dois compassos; no canto, *hole* integra-se num desenho descendente de colcheias que rompe com a serenidade rotativa das semínimas afectas a *seidenweben*, proporcionando uma nova impressão auditiva de movimento. Deste modo se obtém melódica e ritmicamente uma dupla representação musical do verbo “ir buscar”, que pressupõe distância e movimento.

No termo da ascensão da linha cromatizante do baixo (c.10), a célula objectivante pontuada de semínima e colcheia (sob o Mi-Fá de *Rose*) assinala uma breve passagem imitativa, onde o mesmo fragmento motivico passa para a voz superior do piano no c.11 e de novo para o canto no c. 12, sob *vi-ole* (*violetas*). A entrada sincopática do piano no c.11, após pausa de semínima, sob *pflücke* (*colha*), justifica-se pelo sentido de um verbo que, apesar da carga poética do verso *Rose pflücke und viole* (*Colha rosas e violetas*) exprime um acto de extracção ou subtracção de algo a um determinado lugar. Esta acção é ainda sublinhada, no mesmo compasso, pela indicação de *espressivo*, numa chamada de atenção para a imitação variacional que a linha melódica superior do piano faz da do canto à distância de um compasso. Esta instabilidade canónica a duas partes prolonga-se até final do c.12, mantendo-se suspensa por via do *ritenuto* que ocorre no final do compasso.

cc.13-18

É precisamente após este movimento suspensivo que se situa o discreto mas eficaz clímax da canção (cc.13-15 de A2), abrindo a secção expositiva que inclui a dorida imagem de *Dass ich meine wange breite* (*Para que minha face estenda*). No [a] tempo do c.13, o motivo inicial do canto regressa transposto meio-tom acima. As diferenças no número de notas do motivo derivam do necessário respeito pela prosódia do novo verso. A entrada do canto faz-se em síncope após pausa de colcheia, prolongando-se desta forma o carácter hipotético da narrativa poética que começara com uma pergunta. No c.14, em *wange* (*face*), a célula pontuada de semínima e colcheia, sobre o tempo forte do compasso, confere definição ao complemento directo da oração. Este relevo é ainda melodicamente favorecido pelo *portamento* que o compositor inseriu entre o Fá da sílaba *wan-* e o Mi precedente, com indicação de *etwas drängend* (*poco affretando*). Este tratamento não seria assinalável se não rodeasse o primeiro momento do ciclo no qual o contacto físico entre o personagem masculino e a sua amada é evocado. A frase, tal como no início da canção, tem um desenho melódico ascendente e descendente e dinâmica conforme (*crescendo* e *diminuendo*), alargando-se no final, o que na reexposição ocorre ainda sob influência do verbo *ausbreiten* (“estender”, aqui no sentido de “oferecer” ou “pôr à disposição”), sob a forma de célula pontuada de semínima e colcheia, prolongada sincopaticamente até ao c.15. No piano, sobre um baixo regular à semínima, a linha cordal reexpõe parcialmente as sequências harmónicas dos cc. 5-6 e 7-8, ocorrendo no c.14 uma redistribuição dos acordes dos cc. 6-8. Em consequência deste processo de aglutinação, a linha superior dos acordes conduz no c.15 ao mesmo acorde (e seguintes) do c.3, cuja reexposição é sublinhada ritmicamente por uma colcheia anacrúsica (nota Si). Transformando variacionalmente, Schönberg mantém inalterado o número de compassos do tema, resolvendo com segurança a instabilidade interna causada pela emoção que do contacto físico sugerido entre os amantes se infere.

Os últimos três compassos da canção, agindo como *coda*, incluem no canto uma reedição do material melódico dos três primeiros compassos da secção central, onde agora se recupera a estrutura cadencial rotativa do início. Mas as resoluções cordais do piano, de compasso a compasso, em imitação do que o canto fizera nos cc.7-9, divergem dos períodos de dois compassos adoptados na exposição. É de novo a prosódia que condiciona as diferenças de métrica no termo das duas passagens: onde o verbo *holen* (“ir buscar”)

provocara animação rítmica, a fonte de movimento reside agora em *un-ter ih-rer soh-le* (lit. “sob a sua planta do pé”), isto é, não apenas um eco do desejado contacto físico, mas também uma acção subsidiária do enunciado nos cc. 7-9 (ir buscar finas meias de seda). Esta rotatividade insistente é sublinhada pelos acordes do piano que, por três vezes, contêm uma anacrusa de semínima prolongada pelo compasso seguinte sob a forma de ligadura a retardo no segundo tempo. Os retardos são partilhados pelo canto, terminando a canção com a nota do canto no segundo tempo do compasso, em preenchimento da matriz repetitiva. Sob estes retardos cai o baixo reiteradamente sobre uma ambígua “fundamental” Sol, no tempo forte do compasso, precedido de anacrusa de semínima, repetindo-se o intervalo de 5ª perfeita. Nas três quedas sobre Sol, a partir da associação com a “dominante” Ré, projecta-se a imagem de submissão do Homem à Mulher, oferecendo-lhe ele a face como escabelo quando ela calçar as meias de seda, sendo que a reiteração da orientação descendente do intervalo não é mais do que uma representação literal do advérbio *unter* (*sob*), presente na oração.

2. Tipologia rítmica

A canção apresenta apenas dois tipos rítmicos, derivando esta redução da expressa simplicidade de meios técnicos empregues num lied que não se assume explicitamente como um exemplo elaborado de *Klavierlied*. A textura rítmica geral baseia-se em fórmulas simples de tipo objectivante, sob as quais se insinua uma tendência sincopática que desloca consequentemente todos os inícios de frase em relação à barra de compasso.

2.1. Ritmos objectivantes

O elemento mais visível desta família rítmica é a célula binária pontuada de semínima e colcheia que na canção anterior está associada à imagem de passada. Esta célula encontra-se agora nos seguintes contextos: c.2 (canto) em *pfade* (*caminho*); no c.5 (pauta superior do piano), onde valoriza o significado de *reichsten lade* (*melhor gaveta*), proporcionando uma acentuação no tempo forte do c.6 justamente em *lade*; nos cc.10-12, distribuída pelo canto e piano em imitação canónica, associada aos significados de *Rose*

pflückte und viole (Colha rosas e violetas); no c.14 (canto), em expressiva valorização de *wange* (rosto). Como o quadro seguinte reporta, todas as incidências se referem a substantivos e verbos pertinentes ao meio físico ou a significados concretos do poema:

Ritmos objectivantes	<i>pfade</i> (caminho)
	<i>lade</i> (loja)
	<i>Rose</i> (rosas)
	<i>viole</i> (violetas)
	<i>wange</i> (rosto)
	<i>pflücken</i> (colher)

2.2. Síncopas

O padrão geral de inícios de frase em antecipação anacrúsica ou retardo sincopático (por exemplo, na parte vocal do c.13) coaduna-se ao tom interrogativo do poema. Nos cc. 7-9, uma breve secção em *ostinato* sincopado delimita o significado de *seidenweben* (meias de seda) — um atributo que permitiria hipoteticamente estabelecer um almejado contacto físico entre os dois personagens; a leveza e a rotatividade desta textura sincopada reflectem ainda idealmente os atributos do material descrito. Os cc.16-18, que são uma variante do *ostinato* acima descrito, onde a sincopação se faz à semínima com marcação de gestos harmónicos resolutivos, emolduram uma outra metáfora do contacto físico — *Schemel unter ihrer sohle* (Escabelo p’ra o seu pé) — prolongando explicitamente o significado-chave do poema *wange* (rosto). Em ambos os casos, as entradas sincopadas ocorrem em momentos de aproximação física idealizada entre Homem e Mulher, veiculando uma tensão sexual que explica o facto do vector temático-cromático — frequentemente associado no op. 15 a conteúdos emocionais dos poemas — predominar em absoluto na canção.

Síncopas	<i>Saget mir</i> (dizei-me) — <u>interrogação</u>
	<i>seidenweben</i> (meias de seda)
	<i>Schemel unter ihrer sohle</i> (Escabelo
	p’ra o seu pé)

3. Brahms

O desfasamento consequente dos inícios de frase em relação à barra de compasso motivou uma busca de informação específica no poema que o justificasse, na suposição que tal conformidade não deriva apenas de uma mera questão de artifício formal. Há um verbo no poema que poderá ter induzido a esta particularidade estrutural — *vorüberschreiten* (“passar”) — que se encontra no segundo verso (na partitura, cc.3-4), e que foi tratado de forma enfática por Schönberg como acima se descreve. O verbo é composto pelo advérbio *vorüber* que, literalmente, significa “passado” (em sentido temporal), e pelo verbo *schreiten*, que se pode traduzir por “andar” ou “caminhar”. *Vorüber* integra verbos compostos tais como *vorübergehen* e *vorüberziehen*, que são sinónimos de “passar”, com uma forte conotação de trânsito ou de deslocação em relação a algo. O verbo *schreiten*, significando “andar” ou “caminhar”, é empregue em situações onde “andar” pressupõe graciosidade ou solenidade. Nesta dupla significação reside provavelmente a chave do modelo rítmico adoptado por Schönberg, sabendo-se pela voz do próprio que muitas vezes a sonoridade e a substância de uma palavra do poema podiam determinar a forma musical a adoptar numa canção, condicionando-lhe subsequentemente a estrutura. O modelo escolhido, para ir ao encontro da razão do título do presente capítulo, encontra-se na produção da fase tardia de Brahms. A influência de Brahms sobre a música de Schönberg foi claramente exposta pelo próprio Schönberg no já referido ensaio *Brahms the Progressive*, tendo sido tratada por James Copeland Scott na sua Tese de Doutoramento¹⁸¹. Nela se lê que, segundo o testemunho oral de Felix Greissle, aluno de Schönberg durante a primeira década do séc. XX, este tinha especial deleite na análise das obras de Brahms, cujo único rival nos cursos de análise era Beethoven¹⁸². Apesar de nada ter sobrevivido das análises de Schönberg deste período, o estilo analítico dos seus mais importantes alunos da altura (Berg, Webern, Erwin Stein e Heinrich Jalowetz) patenteia as prioridades de Schönberg enquanto analista de Brahms. O mais prolífico autor de análises entre esta geração de alunos foi, sem dúvida, Erwin Stein, autor de *Form and Performance* e de *Orpheus in New Guises* (uma colectânea de artigos), contendo o segundo livro um

¹⁸¹ SCOTT, J.C. - *Structural principles in Schoenberg's Song Cycle Op. 15 And Their Anticipation In Some Late Works of Brahms* (Tese de Doutoramento). University of Baltimore, Maryland, 1973.

¹⁸² Ibidem, p. 18.

ensaio intitulado “Some Observations on Brahms’ Shaping of Forms”¹⁸³, cujo conteúdo é de grande importância para a compreensão das relações estruturais existentes entre a música de ambos os compositores. A propósito da 4ª Sinfonia, Stein parece estar a falar da música de Schönberg, ao referir que a economia de meios pressupõe a ductilidade do material mencionando, entre outras das suas características formais, a novidade representada por algumas sequências de notas que se mantêm inalteradas, independentemente da sua estrutura rítmica. O entendimento do conceito de “variação transformativa” em Brahms — um processo absolutamente caro a Schönberg — reforça ainda os laços entre as técnicas de ambos. Stein elogia Brahms pela libertação do uso exclusivo e perpétuo de cadências e ainda por romper com os limites das texturas rítmicas clássicas, produzindo ritmos deslizantes (*rythmic shifts*), mudanças frequentes de registo, uso de largos períodos melódicos e de livres desenvolvimentos melódicos sobre fundamentos harmônicos dissonantes por oposição àqueles. Segundo Stein, diminuindo-se a interdependência de melodia e harmonia, está-se no limiar tanto da “emancipação da dissonância”, preparando-se a regeneração do contraponto que Schönberg leva a cabo nas suas composições. As primeiras composições de Schönberg, ainda antes de se tornar aluno de Alexander Zemlinsky, revelam uma familiaridade imediata para com o estilo de Brahms. Por exemplo, na primeira das *Três Peças para Piano* (1894), a sonoridade e a economia motívica parecem ter saído da própria pena do compositor hamburguês.

Exemplo 51:



¹⁸³ STEIN, Erwin - *Orpheus in New Guises*. Londres, Rockliff, pp.96-98.

Mais interessante ainda, o desvio dos limites das frases em relação à barra de compasso prenuncia o caminho em direcção à prosa musical instrumental schoenberguiana, presente no jogo ambíguo entre uma métrica ternária de 3/8 em choque com um compasso binário de 2/4 que rege a peça. Este desenho evidencia um interesse pelas complexidades rítmicas e estruturais de Brahms, o uso de ritmos cruzados, polirritmia e sincopação, nele se antevendo o enunciado das dívidas para com Brahms que Schönberg enumera no ensaio intitulado “National Music” (II) de 1931:

Com Brahms [aprendi]:

1. Muito do que absorvera inconscientemente com Mozart, especialmente números ímpares de compassos, extensão e abreviação de frases.

2. Plasticidade na moldagem de figuras; não ser avarento, não me acanhar quando a clareza exige mais espaço; conduzir todas as figuras até ao fim.
3. Construção sistemática de andamentos.
4. Economia e, não obstante, riqueza.¹⁸⁴

Neste ensaio, a “libertação da barra de compasso” é vista como resultante da herança dos processos métricos e rítmicos de Mozart e Beethoven, por via de Brahms. Aliás, a grande familiaridade de Schönberg para com Brahms é por demais evidente, de acordo com a seguinte passagem da carta que escreveu a Hans Rosbaud, datada de 7 de Janeiro de 1933, onde justamente Schönberg propõe que se faça a conferência que esteve na origem do ensaio *Brahms the Progressive*:

Tenho quanto a isto algo a dizer, como só eu posso dizer. Embora os meus exactos contemporâneos, e os que são mais velhos do que eu, também tivessem vivido no tempo de Brahms, eles não são “modernos”. Mas os jovens brahmsianos não podem ter experienciado a tradição de Brahms em primeira mão, e na sua maior parte tendem a ser “reaccionários”. Mas: o que eu tenho em mente é a teoria da composição e não trivialidades (*anedoctes*)!¹⁸⁵

Concretamente, em relação a *Saget mir*, a presente investigação propõe que Schönberg tenha composto a canção cotejando uma das peças para piano que se incluem nas *Phantasien (Capricci e Intermezzi)* op. 116 de Brahms: o *Intermezzo*, n.º 6. A deslocação sistemática dos inícios e fins de frases em relação à barra de compasso (comum, aliás, ao n.º 5 da mesma colectânea), cria uma textura sonora flutuante que é temperada por um tempo musical moderado (*Andantino teneramente*) idêntico ao *Etwas langsamer* de *Saget mir*. A estrutura tripartida do *Intermezzo* é tripartida do tipo A1-B-A2, tal como a matriz adoptada por Schönberg no op. 15. A primeira secção começa por uma sucessão de quatro frases de dois compassos cada que, tal como em *Saget mir*, cria uma expectativa auditiva de regularidade. Logo a seguir, este padrão de oito compassos é contrariado por dois subgrupos de seis e dez compassos, onde se pode ver um bom

¹⁸⁴ In *Style and Idea*, p.174. No mesmo ensaio, Schönberg atribui directamente a Beethoven a deslocação de figuras rítmicas relativamente à barra de compasso.

¹⁸⁵ STEIN, Erwin - *Arnold Schoenberg, Letters*. Trad. Eithne Wilkins e Ernst Keiser. Martin's Press, New York, 1965, p. 170.

exemplo da contracção e extensão de frases que Schönberg admirava em Brahms. Exemplo 52:

Andantino teneramente

p dolce e ben legato

sosten. ---

espr. cresc. 3

col ped.

f

sost. --- p

p

f

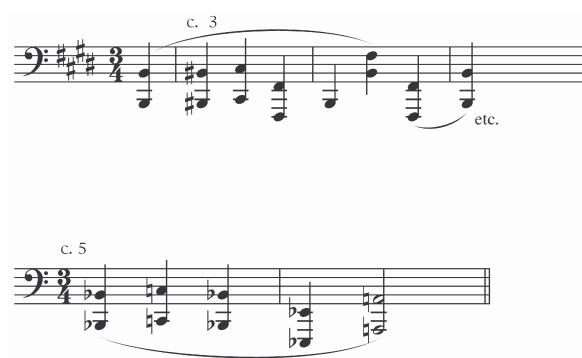
fp

sost. ---

pp

Atente-se ainda às similaridades na condução cordal e desenho do baixo, fazendo-se a comparação entre os cc.3-4 do *Intermezzo* e os cc.5-6 de *Saget mir*.

Exemplo 53:



É igualmente idêntico o movimento cadencial com retardo no segundo compasso de cada frase, tirando Schönberg especial partido do efeito não resolutivo das harmonias em presença. Na secção central do *Intermezzo*, Brahms insere uma subdivisão binária da linha melódica dentro do ternário, criando uma textura rítmica ambígua que é valorizada pela atmosfera aérea e algo schumanniana das tercinas descendentes do acompanhamento¹⁸⁶.

¹⁸⁶ A tonalidade de Sol# menor da secção - na tradição romântica de Chopin e Schumann, que privilegia tonalidades com a armação de clave carregada para a expressão de sentimentos íntimos - contribui também para uma música de carácter suspenso, à qual se poderia aplicar a indicação de *mit zartem Ausdruck* (aprox. *dolce e espressivo*) que Schönberg colocou na partitura da sua canção.

Exemplo 54:

A sobreposição de uma lógica métrica binária dentro do ternário regulador do *Intermezzo* encontra-se surpreendentemente também presente em *Saget mir*. Num artigo dedicado às técnicas de composição das primeiras obras atonais de Schönberg, Manfred Pfisterer faz uma proposta de leitura métrica desta canção que, indirectamente, serve para observar como, a um nível profundo, as correspondências rítmicas entre ambas as peças existem de facto¹⁸⁷. Pfisterer identifica em *Saget mir* uma sobreposição métrica binária (no canto) e ternária (no piano), esta última subdividida entre acordes e baixo.

¹⁸⁷ PFISTERER, Manfred – “Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg” (Estudos sobre a técnica de composição das primeiras obras atonais de Arnold Schönberg). Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart, 1979, p.117.

Exemplo 55:

The musical score for Example 55 is presented in two systems, each with three staves. The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 5 through 7. The lyrics are written above the first staff of each system, with syllables aligned with the musical notes. The first system's lyrics are: "Sa - get mir auf welch-em pfa - de Heu - te sie vor - ü - ber schrei - te". The second system's lyrics are: "Dass ich aus der reich - sten la - de". The music consists of a melody on the first staff, a bass line on the second staff, and a piano accompaniment on the third staff. The tempo and key signature are not specified.

Desta sobreposição resulta um adensamento do deslizamento anacrúsico e sincopático das frases em relação à barra de compasso, projectando duplamente o efeito descritivo do sentido transitivo do verbo *vorüberschreiten*. Este processo poderá entender-se tanto como uma magnificação do tema geral do ciclo, o desencontro entre o Homem e a Mulher, como a impossibilidade de união. Assim sendo, a 5ª canção do op. 15 põe termo a

uma primeira parte do ciclo que se rege pelo despertar da paixão e pela dinâmica da esperança. Sucintamente: a 1ª canção descreve a cena poética onde o drama se irá desenrolar¹⁸⁸; a 2ª contém a primeira manifestação do “eu” do Homem, projectando-se na imagem do bando de pássaros o seu desejo íntimo de ir ao encontro da destinatária do seu amor; a 3ª canção introduz a figura da Mulher no ciclo, recriando um encontro iniciático entre os dois protagonistas, ao qual se segue uma transitória separação; a 4ª canção decorre sob a égide do olhar da Mulher, do qual o Príncipe é escravo incondicional e onde, apesar das altas grades de ferro, o contacto visual entre ambos pressupõe proximidade física. Na 5ª canção, a aparente jovialidade do poema, que Schönberg reveste de ritmos de dança, abre uma clareira na narrativa poética, dirigindo-se o protagonista masculino ao público, pela única vez em todo o ciclo, para colocar uma pergunta à qual ninguém poderá responder. Tanto a interpelação como o carácter de *Ländler* do formato musical representam sinais de ruptura para com a linha dramática progressiva desde o início do ciclo e que rege as mudanças de cenário, a apresentação dos personagens e a acção pressuposta entre ambos. E é precisamente nesta canção que Schönberg incute crípticos elementos rítmicos — o desfasamento melódico em relação à barra do compasso, a sobreposição métrica binária-ternária — como metáfora da ideia de separação dos amantes. A partir deste significado nuclear começa-se a vislumbrar uma segunda e mais remota influência sobre *O Livro dos Jardins Suspensos* e que provém d’*A Viagem de Inverno* de Schubert. Trata-se do personagem do Viandante, que Schönberg conscientemente recupera como metáfora do seu próprio drama passional.

4. Schubert

Em *Saget mir*, o efeito de rotatividade decorrente da utilização consequente de uma articulação rítmica tendencialmente regular e de movimentos cadenciais no final das frases, suportada por ritmos objectivantes fáceis de reter, permite ao ouvinte associar a regularidade da música a um qualquer assunto poético familiar, descansando por momentos da estranha caminhada que se desenrola desde o início do ciclo. Ao mesmo tempo que pequenas variantes rítmicas asseguram diversidade dentro da canção,

¹⁸⁸ Apesar da nota pessimista que reside na bipolaridade das imagens divergentes dos jactos de água e da flor do castanheiro, nada indica que o Homem-narrador conheça já o desfecho da trama poética.

prossequindo a filiação orgânica das forças rítmicas em dois dos três formantes do ciclo, a regularidade do *Ländler* vai funcionar como símbolo de algo subjacente à superfície do poema. É natural que Schönberg, ao decidir escrever o seu primeiro e único grande ciclo de *Klavierlieder*, tenha desejado incluir o seu op. 15 na prestigiosa tradição dos ciclos de canções do Romantismo alemão. Era costume defender as suas novidades estilísticas invocando precisamente o argumento de que estas representavam uma legítima continuidade em relação aos seus predecessores. Uma passagem de um artigo escrito em 1949, publicado três anos mais tarde na edição de outubro do *Musical Quarterly* (intitulado “My Evolution”), é elucidativa quanto a esta preocupação:

Por ter sido educado dentro do espírito das escolas clássicas que nos forneceram o poder de controle sobre cada passo, e apesar de eu ter aliviado as correntes de estéticas obsoletas, eu não cessei de pedir a mim próprio uma fundamentação teórica para a liberdade do meu estilo. A coerência das composições clássicas é baseada — em sentido lato — nas qualidades unificadoras de factores estruturais tais como ritmos, motivos, frases, e a referência constante de todos os aspectos melódicos e harmónicos ao centro da gravitação — a tónica. A renúncia ao poder unificador da tónica deixa, porém, todos os outros factores ainda operacionais¹⁸⁹.

Schönberg, o autodidacta e insaciável analista, conhecia bem a herança de Schubert, Schumann, Brahms e Wolf. Sobretudo a descoberta da forma revolucionária — quase autonomizando-se dos poemas — como Schubert concebera a relação entre música e texto nos seus mais importantes ciclos, marcou-o profundamente¹⁹⁰. Algumas das canções do ciclo *Das Buch der hängenden Gärten* apresentam semelhanças flagrantes com canções dos compositores citados, evidentes sobretudo nas texturas rítmicas do piano e na articulação entre este e o canto. São exemplos disto a 8ª canção (*Wenn ich heut*), cujas texturas pianísticas lembram *Heimwee* de Hugo Wolf (12ª canção dos *Eichendorff Lieder*), ou o início da 14ª canção (*Sprich nicht immer*), onde o arco descrito no c.1 convoca a abertura da 1ª canção do *Dichterliebe*, op. 48 de Robert Schumann. Mas a influência mais perene que recai sobre o op. 15 de Schönberg é a do Schubert da *Winterreise*. A impressionante sucessão de aspectos comuns entre o *Buch* e a *Winterreise* ultrapassa no primeiro um plano meramente referencial de atributos estilísticos da produção

¹⁸⁹ In *Style and Idea*, p. 87.

¹⁹⁰ Cf. “Das Verhältnis zum Text” (The Relationship to the Text), in *Style and Idea*, pp. 141-5.

schubertiana, através da reedição transformada de traços formais ocasionais, mais ou menos conscientes, para se aproximar de um projecto fundamentado de emulação transformativa da obra magna do Romantismo germânico para canto e piano. Aí recolheu Schönberg fórmulas rítmicas, relações tonais, funções harmónicas, desenhos melódicos, sentido de periodicidade de cinco em cinco canções e relações arquetípicas entre géneros musicais e símbolos. Este enumerado de correspondências inscreve-se e aprofunda as convergências temáticas que os poemas de ambos os ciclos já de si manifestavam, tendo passado despercebida à maior parte dos musicólogos a impressionante dívida dos poemas de Stefan George ao imaginário dos poemas dos ciclos *A Bela Moleira* e *A Viagem de Inverno*, da autoria de Wilhelm Müller. Precisamente esta influência do primeiro Romantismo alemão de Wilhelm Müller na obra de George deve ter sido decisiva para a opção programática de Schönberg, vendo na velada recriação de determinados momentos daqueles ciclos nos poemas d'*Os Jardins Suspensos* uma oportunidade única de se retratar musicalmente, identificando-se com o personagem sofredor do Viandante pela interposta figura do Homem-Príncipe, errante no mundo onírico d'*Os Jardins Suspensos*. A Theodor Adorno, esta filiação da obra de George mereceu a atenção que atesta a seguinte passagem, extraída ao posfácio da edição Insel do op. 15 de Schönberg:

A obra pertence a uma tradição que começou com *An die ferne Geliebte* de Beethoven e que se prolonga através de *A Bela Moleira* e *A Viagem de Inverno* de Schubert pelos ciclos *Dichterliebe* e *Eichendorff-Liederkreis* de Schumann, pela obra de maturidade de Hugo Wolf e os albuns “Verlaine” de Debussy até Mahler. Contra este perigo, os mais relevantes compositores que têm vindo a criar na moderna arte do lied resvalaram para competentes e burguesas colectâneas de género, apoiando-se em largas construções. Mas a relação das canções George [de Schönberg] com a tradição não se esgota aí. Profunda é a semelhança de assunto com os dois ciclos maiores de Schubert. Apesar da sua sobriedade, os meios de George muitas vezes se podem surpreendentemente comparar no seu imaginário com certa poesia de Wilhelm Müller. Apesar do contacto periférico entre as suas camadas temáticas, na composição de *Lieder* — os quais destroem produtivamente as suas próprias formas —, as relações temáticas tornam-se extremamente importantes. Em conjunto, isto acontece tanto nos ciclos de Müller como nos de George.¹⁹¹

¹⁹¹ ADORNO, Theodor - *Nachwort (Posfácio)*. Insel-Verlag. Wiesbaden, 1959, pp. 76-77.

Desde os primeiros compassos de *Das Buch*, a nostalgia da *Winterreise* é omnipresente. Adorno não enumera qualquer tipo de semelhanças musicais entre os dois ciclos, pelo que em seguida se propõe uma suma dos aspectos comuns mais salientes, desde símbolos poéticos a simples “objectos musicais”. A *Winterreise* é o relato de uma história de amor terminada. Tudo o que se sabe sobre esse caso infeliz chega-nos retrospectivamente através da informação que o poeta vai deixando cair, à medida que avança numa caminhada invernosa por campos e aldeias nevados, ao longo de rios gelados. Schubert não só soube dar forma definitiva ao símbolo do Viandante — expressão máxima da sensibilidade romântica alemã, individualista por excelência — mas também a um outro símbolo romântico de referência a que Charles Rosen chama “lembrança” (ou *souvenir*), tema central da poesia lírica de inícios do séc. XIX¹⁹². O ciclo contém uma mescla perfeita de tempos — passado e presente — que Schubert faz interagir com superior engenho para modelar tanto a realidade física e mental do Viandante e o seu percurso, como para corporizar a amada na sua ausência, transformando uma hipotética plenitude passada num dos pólos temáticos do ciclo. Do mesmo modo, *Das Buch der hängenden Gärten* é o relato de uma ligação amorosa irrealizada, que se vai descobrindo à medida que cada cena, qual monodrama, tanto revela como encobre. Não se encontram neste ciclo dados precisos que permitam afirmar com segurança se algo se passou sequer em tempo algum entre o personagem masculino e a mulher que ele ama. *Onde* começam exactamente ambos os ciclos e principalmente *quando* começam verdadeiramente? O plano simbolista em que a poesia de Stefan George transcorre é uma janela sempre aberta a um espaço onírico, onde a realidade e o desejo se confundem, e onde a memória tanto aponta para um passado próximo como para um presente impossível, eivado de inquietas premonições. Tanto num ciclo como no outro, a união impossível entre um homem que ama e uma mulher que não lhe pertence parece ter sido a substância própria de criações onde o Viandante e o Homem, em solilóquio, têm a primeira e a última palavra.

Se se olhar para *Gute Nacht* (*Boa noite*), a primeira canção da *Winterreise*, o ritmo *ostinato* de marcha ou caminho constitui o primeiro sinal objectivo de errância dentro do ciclo; em *Unterm schutz*, a motricidade das sínkopas com que o prelúdio do piano abre, vira do avesso a motricidade schubertiana, como que colocando-lhe à frente um espelho côncavo. O tempo musical de *Unterm schutz* confirma esta relação, pois a prática de

¹⁹² ROSEN, C. - *La Génération Romantique*. Trad. Georges Bloch. Gallimard, Paris, 2002, p. 172.

concerto aproxima o valor das colcheias de uma e outra canção. A primeira canção do ciclo de Schönberg assinala também ela o início de um caminho, embora semeado de elementos surreais. É um percurso tortuoso e fantástico que poderá, porém, tratar-se de um manifesto simbolista de errância, como que de uma errância parcialmente desprovida de gravidade. Em *Gute Nacht* a entrada do canto faz-se em anacrusa de colcheia, descrevendo um tenso arco melódico descendente que só assenta sobre um tempo forte cinco notas adiante; *Unterm schutz* começa com um canto grave sincopado no piano após pausa de colcheia, cujas primeiras cinco notas assinalam uma subtil tendência descendente, “resolvendo” a melodia por meio de um crítico salto de 9ª Maior também da 5ª para a 6ª nota. Mais importante ainda, a própria concepção do tema/motivo que serve de base a todo o ciclo *Das Buch der Hängenden Gärten* sugere descender directamente da dialética de tonalidades de *Gute Nacht*. A tonalidade original da canção de Schubert é a de Ré menor, embora a última estrofe da canção ocorra em Ré Maior sem modulação (um processo típico de Schubert), terminando numa inesperada retoma do menor; a primeira nota da melodia é a nota Fá — o terceiro e mais decisivo grau da tríade — que se ouve primeiro enunciada pelo piano e depois pelo canto (no total esta melodia soa dez vezes em Ré menor e duas em Ré Maior); preparando o ouvinte para que a canção termine num apaziguador Maior, o retorno à tonalidade inicial liberta uma desconfortável sensação de ambiguidade tonal. Que faz Schönberg no início de *Unterm schutz*? Simplesmente cita as notas Fá#-Ré-Fá natural no início da canção, elevando esta citação a motivo formante de todo o ciclo, como que brandindo um emblema musical directamente importado de *Gute Nacht* — precisamente as notas críticas definidoras da sua tonalidade dual. Ao repegar num símbolo tão óbvio de ambivalência e de dúvida, Schönberg assinala graficamente conteúdos poéticos igualmente ambivalentes, impossíveis de localizar no tempo. O esbatimento entre acordes de tríade diminuta e menor que o tema do *Buch* encerra na 1ª canção inocula, portanto, no atonalismo nascente, a essência desestabilizadora do Maior/menor de Schubert.

Em *Die Wetterfahne* (*O catavento*) surge pela primeira vez na *Winterreise* um elemento concreto naturalista em actividade — o vento — como alegoria da mudança de vontades da amada para sempre perdida, agora casada com outro homem. Por seu turno, em *Hain in diesen paradiesen*, George põe o Homem a falar pela primeira vez em discurso

directo, identificando o curso dos seus pensamentos com um elemento do poema — aves voando erráticas, ou mais provavelmente (de acordo com a presente análise rítmica) afastando-se linearmente em direcção ao horizonte. Em ambos os casos elementos aéreos naturalistas socorreram os compositores, fornecendo-lhes material poético directamente aproveitável em termos descritivos. Nova analogia: tanto numa canção como noutra surgem ritmos ternários pela primeira vez nos ciclos, precisamente descrevendo a mobilidade intrínseca aos referidos elementos naturalistas — o vento e os pássaros em voo.

Gefrorne Tränen (Lágrimas geladas), a terceira canção da *Winterreise*, reintroduz o ritmo de marcha a um tempo ligeiramente retardado em relação à canção de abertura. Porém, a indicação de *nicht zu langsam (non troppo lento)* proíbe que os intérpretes afrouxem a intenção de marcha, sem o que a continuidade dentro do ciclo resultaria desvirtuada. Em *Als neuling trat ich ein*, Schönberg faz algo de parecido, usando uma célula rítmica arquetípica de marcha como símbolo da motricidade da canção. Quanto ao tempo musical (e ao direccionamento emocional), Schönberg joga com espelhos em relação à *Winterreise*: o tempo de *Als neuling* é agora mais rápido relativamente à primeira canção, numa inversão do que Schubert faz; e enquanto que o Viandante luta pelo auto-domínio na dôr, Schönberg entrega o seu herói a um tumultuoso extravasamento de paixões. Um recurso musical específico aproxima ainda as duas canções: o efeito de pedal harmónico durante os momentos de clímax. Schubert posiciona o clímax dinâmico e emocional da canção sobre uma pedal de Ré b, que serve de fundamental a um acorde de 4ª e 6ª; Schönberg faz exactamente a mesma coisa no início de ambas as passagens a que acima se chamaram de clímax subsidiário e de clímax principal, criando no baixo uma área tonal de Si menor sobre uma pedal de Fá # que suporta também ela um acorde de 4ª e 6ª.

Exemplo 56:

The musical score for Exemplo 56 is divided into two systems. The first system begins at measure c. 34 and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "als woll - tet ihr zer - schmel - zen des gan - zen Win - ters". The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a *fz* (forzando) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics: "Eis, des gan - zen Win - ters Eis,". The piano accompaniment also features a *fz* dynamic. The third system begins at measure c. 6 and includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "blick - te, re - - - ge Der jun - gen". The piano accompaniment includes a *poco rit.* marking, a *espressivo* marking, and a *fz* dynamic. The fourth system continues the vocal line with the lyrics: "Hän - de Fal - tung sieh mit Huld; er -". The piano accompaniment includes a *poco rit.* marking, a *f* (forte) dynamic, and a *p* (piano) dynamic.

Nas quartas canções dos ciclos aprofundam-se as analogias. O tema da linha do baixo em *Erstarrung* (*Imobilização*) articula-se segundo três frases de desenho

descendente, onde um escuro cromatismo é adensado pela velocidade das tercinas da mão direita que descrevem de forma naturalista uma tempestade de neve. Em *Da meine lippen*, Schönberg distribui as notas do material temático reconhecível — os dois primeiros compassos ou seja, aquilo que é literalmente reexposto no clímax — também por três linhas descendentes. Em relação a Schubert, Schönberg parece ter desejado fazer nada menos que um exercício de sublimação alquímica dos elementos principais da composição, invertendo expressamente a relação homem/meio ambiente contida em *Erstarrung*. Começa por reduzir drasticamente o tempo musical para descrever um paradoxo, ou seja, movimento em estado de paragem: o personagem diz-nos que os seus lábios estão imóveis mas ardem de ansiedade no momento em que descobre que a sua caminhada o levou até ao domínio de outros senhores, onde vive a sua reclusa amada. Há, portanto, movimento interno sobreposto ao bloqueamento físico. Pelo contrário, na canção de Schubert, o Viandante encontra-se em luta física contra rajadas de neve, proclamando-se gelado nos seus afectos para todo o sempre; no centro da tempestade de neve reside um coração enregelado, isto é, a petrificação como símbolo da imobilidade. Talvez até o próprio título da 4ª canção de *Winterreise* (*Erstarrung* significa literalmente “solidificação” ou “congelamento”) tenha levado Schönberg a pôr o poema de *Da meine lippen* em música ainda antes da maturação da ideia de um ciclo completo, justamente devido à analogia de significados que ocorre logo no primeiro verso: *Da meine lippen reglos sind und brennen* (*Pois que meus lábios cerrados ardem*).

Subsidiário dos conceitos de viagem e de caminho, o significado de passada humana reforça os laços entre ambas as canções. Em *Erstarrung*, na primeira quadra lê-se: *Ich such im Schnee vergebens/Nach ihrer Tritte Spur* (*Eu procuro em vão na neve/As marcas dos seus passos*). É, pois, possível pensar-se que daqui deriva a imagem das passadas a que o poema de *Da meine lippen* faz referência — *Beacht ich erst, wohin mein fuss geriet* (*Vejo aonde meus passos chegaram*), encontrando-se subjacente a ambas as situações uma sugestão de movimento não-resolutivo e de apinhamento transitivo. E, tal como nas primeiras canções dos ciclos, a prática musical estabelece uma perturbadora proximidade entre as unidades do tempo, fazendo equivaler a semínima de *Erstarrung* à colcheia de *Da meine lippen*. O despojamento da canção de Schönberg cria um espaço auditivo favorável à decodificação de mais traços comuns entre ambos os primeiros temas das canções: o âmbito das primeira e terceira linhas descendentes do tema de *Da meine*

lippen é de 3ª Maior, enquanto que é precisamente este intervalo que separa a primeira da segunda linha descendente de *Erstarrung* (sendo este também o intervalo mais marcante dentro do tema de Schubert — mais do que um salto, um sobressalto); o âmbito das linhas temáticas de ambas as canções é limitado, obrigando a sua concentração cromática à convergência do ouvido para o movimento psicológico dos personagens. Exemplo 57:

The musical score is for Schubert's 'Erstarrung' (Op. 9, No. 1), Example 57. It is in B-flat major, 3/4 time, and consists of four systems. The first system is marked 'Ziemlich schnell' and 'p', featuring a piano introduction with triplets in both hands. The second system continues the piano introduction with a 'cresc.' marking. The third system shows the vocal entry with the lyrics 'Ich' and a piano accompaniment of triplets. The fourth system is marked 'Gehend (ca 63)' and 'p', featuring the vocal line with lyrics 'Da mei - ne Lip - pen reg - los sind und bren - nen,' and a piano accompaniment with triplets and a '3ª M' marking.

Ainda no domínio do simbólico, existem pontes entre as canções: enquanto o Viandante, num assomo de desespero procura na neve traços da sua perdida amada, o Homem de George procura decifrar os olhares que a Mulher lhe lançara através das grades do jardim. Num caso como no outro, dois seres em busca de redenção, prescrutando sinais: Müller pinta o Viandante, escavando a neve à procura de uma memória em forma de flor, com o inverno gelado servindo de obstáculo a essa busca; no poema de George o obstáculo é agora o alto gradeamento de ferro que torna inviável o contacto físico. E enquanto que em *Erstarrung* o Viandante diz *Ich will den Boden küssen, [...] Bis ich die Erde seh* (Eu quero beijar o chão...até encontrar terra), o Homem em *Da meine lippen*, descendo em direcção ao solo, ajoelha perante uma impossível mulher. Linhas descendentes, atracção da terra, queda — perturbadores paralelismos.

Nas quintas canções dos ciclos, de novo o exemplo de Schubert — *Der Lindenbaum* (A Tília). Na análise que faz desta canção em *The Romantic Generation*, Charles Rosen refere que ela “é a primeira n’A *Viagem de Inverno* a falar daquilo que se tornará o propósito principal do ciclo: o desejo da morte”¹⁹³. As voláteis tercinas com que o prelúdio do piano se inicia não descrevem um vento invernoso mas sim a memória de uma brisa de Verão, um tempo em que o Viandante gravara no tronco da árvore de tília as suas juras de amor. Os chamamentos em jeito de trompa de caça que precedem a entrada do canto e que, segundo Rosen, encarnam o símbolo romântico alemão da recordação, conduzem ao tema principal da canção, fazendo-a ecoar globalmente como um *day dream*. Esta célebre melodia, de suave gravidade, tem na sua rotatividade ternária um carácter de coral a quatro partes, como que mentalmente concebido para um *consort* de metais. Acordando do sonho, o Viandante confessa que, no Inverno em que se encontra, somente fechando os olhos se recorda da benigna sombra da árvore e do apelo que esta lhe fazia a entregar-se à paz eterna debaixo dos seus ramos. As tercinas do início passam de sugestão de brisa ao realismo de uma ventania invernosa, arrancando ao Viandante o chapéu e obrigando-o a pôr-se de novo em marcha sem olhar para trás. Mas eis que a reiteração do sonho traz as doces memória de volta, terminando a parte cantada com a repetição do convite à eterna paz que emana da tília. Schubert entrelaça passado e presente, emoldurando o estado de vigília por dois volantes de sonho, introduzindo no ciclo uma ilha

¹⁹³ Ob. cit., p. 170.

de memórias em sublimação encantatória da dor real. Repare-se agora em alguns detalhes do canto principal, isto é, a melodia cerne da canção: é uma melodia em compasso ternário, embaladora, remotamente dançante, de tempo equivalente ao de valsa lenta (ou *Ländler*); as suas quatro frases começam por anacrusa de colcheia e, à excepção de uma tercina sob *süssen*, o ritmo contém apenas valores de colcheia, semínima e semínima pontuada. Em *Saget mir*, do *Buch*, o tempo geral da canção é praticamente o mesmo do de *Der Lindenbaum* e as frases do canto começam também em anacrusa (ou seu inverso), deslocadas do tempo forte do compasso; este elemento — a anacrusa — contribui tanto numa canção como na outra para criar um clima de separação em relação ao tempo supostamente real da narrativa, remetendo o ouvinte para uma região indefinida. Exemplo 58:

Maßig c. 9

Am Brun - nen vor dem To - re da steht ein Lin - den - baum; ich

Etwas langsam (ca 66)

Sa - get mir, auf wel - chem Pfa - de heu - te sie vor - ü - ber



Mas se houve emulação consciente da mais célebre canção d' *A Viagem de Inverno*, Schönberg deve ter tido redobrados cuidados para não ter de sofrer a censura de se ter limitado a uma mera imitação de detalhes. No espírito, tudo parece separar as canções: o coral ternário de *Der Lindenbaum* é uma liturgia *ante mortem* do Viandante, enquanto que o sensual Ländler de *Saget mir* não contém nada de religioso, antes de frívolo na aparência. Mas Schönberg trai uma assimilação lúcida dos significados profundos de *Der Lindenbaum*, entretecendo-os de modo críptico numa canção cujo revestimento é de *poseur* provocador. O poema de George começa pela pergunta “Dizei-me por que caminho ela passará hoje”. A pergunta, lançada no vazio, é totalmente retórica — ninguém responde nem se sabe se a Mulher passará por qual caminho. A razão da pergunta surge de imediato: o poeta quer oferecer-lhe meias da mais leve seda, para lhas calçar, oferecendo a face como apoio ao pé. Há aqui três importantes dados em jogo:

1 — Tal como em *Der Lindenbaum*, a acção não é concreta, apenas desejada. No seu caminho, o Viandante fechara o olhos para sonhar com uma acção passada, dando livre curso a um fio de pensamentos que o leva a considerar a paz da morte. Em *Saget mir*, o personagem encontra-se num plano de acção imaginário, ansiando por um encontro próximo que provavelmente nunca ocorrerá. Tanto num caso como no outro, os personagens apontam para situações de improbabilidade, exprimindo-se em primeira mão através de músicas ternárias que, devido à rotatividade, são suportes convenientes de acções irreais ou intemporais.

2 — A recordação em *Der Lindenbaum* só é possível devido à paragem do Viandante. Por outras palavras, a canção nasce tecnicamente a partir da interrupção da caminhada. O poema de Wilhelm Müller diz, na terceira quadra, *Ich musst' auch heute wandern/ Vorbei in tiefer nacht,/ Da hab ich noch im Dunkel/ Die Augen Zugemacht*

(*Também hoje tive que caminhar/ Através da noite funda,/ Onde na escuridão/ Ainda fechei os olhos*). Quer se entenda esta paragem (que permite a rememoração do caminho) como subentendida ao acto de fechar os olhos, quer a uma interrupção física da marcha, a canção brota da anulação da realidade circundante. Em *Saget mir*, deixando por ora de lado especulações sobre a ocorrência ou não da passagem da Mulher, mesmo que a acção desejada viesse a acontecer, o Homem te-la-ia detido no seu caminho para lhe calçar as meias de seda. No poema de George há inclusive uma antecipação daquilo que aconteceria se o poeta pudesse oferecer o presente à amada: ele dar-lhe-ia a própria face para ela apoiar o pé enquanto calçava as meias. Portanto, em ambos os casos está-se em presença de situações de interrupção de um percurso físico, verdadeiro ou sugerido, e de interrupção de movimento contínuo progressivo a partir do que se projectam bolhas de fantasia¹⁹⁴.

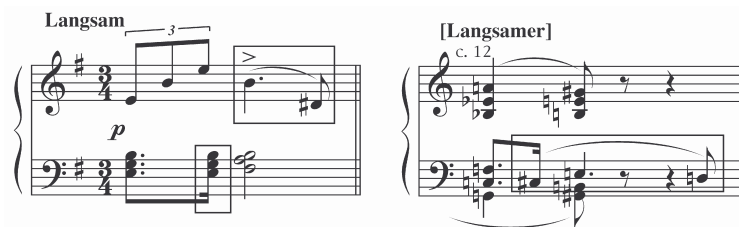
3 — A árvore, símbolo universal de fecundidade (mas também de vida e de morte)¹⁹⁵, oferecendo sombra e descanso eterno ao Viandante, foi por George transmutada na planta do pé de uma mulher. Num e noutro caso a acção interrompida tem implicações premonitórias. *Der Lindenbaum* inicia um *continuum* de referências à morte, culminando a viagem do Viandante no confronto directo com *Der Leiermann* (*O tocador de realejo*, 24ª canção e última d'A *Viagem de Inverno*). Física ou emocional, a morte só pode ser desejada se um insuportável acumular de frustrações, de dores e de desaires levar alguém a um desespero terminal. Sinais deste desespero amontoam-se na *Winterreise* a partir de *Der Lindenbaum*, perspectivando-se a morte ao fundo do túnel como a melhor resposta à ausência de felicidade em vida: o real anulando o almejado, a morte anulando o real. Mas onde se encontra a imagem de morte, ou desejo dela, no poema de *Saget mir*? A palavra *tot* (subst. “morte”, adj. “morto”) está inequivocamente próxima do significado mais fundo da canção, surgindo no primeiro verso canção seguinte: *Jedem werke bin ich fürder tot* (*Estou doravante morto para quaisquer labutas*), pelo que a clivagem se situa exactamente entre as 5ª e 6ª canções. Será a única vez em todo o ciclo que o significado “morte” ou “estar morto” é literalmente mencionado no *Buch*, iniciando a 6ª canção uma espécie de segundo

¹⁹⁴ A acção suspensa subentendida em *Saget mir* pode levar ainda mais longe. O poema contém o primeiro momento no ciclo em que uma forma explícita de contacto físico é sugerida, ainda que resulte numa imagem da mais completa subjugação do Homem ao ser que ele ama. Não é um beijo nem um amplexo que se desenham no cenário – apenas o pé de uma mulher calcando a cara do homem que a adora, enquanto ela calça meias de seda da melhor qualidade. Na explicação do mito de Osíris, C.-J. Jung afirma que “o pé, o órgão mais perto da terra, representa igualmente nos sonhos a relação com a realidade terrestre e tem frequentemente uma significação de fecundidade”¹⁹⁴. Cf. JUNG, C.-J. - *Métamorphoses de l'Âme et ses Symboles*. Georg, Genebra, 1993, p. 399.

¹⁹⁵ Ibidem, pp. 411-2.

acto dentro do ciclo — como *Der Lindenbaum* faz — sob a égide da morte da esperança. A ligação entre *Saget mir* e *Jedem werke* é de tal modo arquitectada, que esta se ergue como um trio daquela, expondo musicalmente todos os contrários possíveis da regularidade do *Ländler*, servindo agora um poema cujo enfoque é a oposição brutal entre a raiva e o choro. Ambas as canções estão escritas em compasso ternário; a última nota articulada de *Saget mir* é uma semínima no 2º tempo do último compasso e *Jedem werke* começa com as “restantes” duas colcheias em anacrusa. O contacto físico que *Saget mir* ambiciona pertence, pois, ao domínio do impossível — um encontro que não acontece e que, ao acontecer, lançaria o herói por terra, rojando-se aos pés da mulher que ama. Eis aqui também uma variante da imagem de morte, livre e absurda, morbidamente subjacente à palavra cantada, numa versão simbolista totalmente conforme à estética de George.

Em ambos os ciclos as sextas canções inauguram segundos actos sob o signo da frustração passional. No caso do *Buch*, esta frustração assume foros nítidos de auto-flagelação e reveste-se de uma forte carga sexual. Tanto num ciclo como no outro, está-se na presença de quadros dramáticos onde cenas de mortificação dos protagonistas prosseguem caminhos paralelos. N’A *Viagem de Inverno*, a canção *Wasserflut (Inundação)* tem as lágrimas como metáfora nuclear do sofrimento do Viandante, lágrimas que farão derreter o gelo na primavera, engrossando o caudal do rio. No *Buch*, a canção *Jedem werke*, que começa com um gesto de revolta e queda súbita na prostração, introduz através dos três últimos versos do poema as primeiras lágrimas no *Buch*: *Und weinen, dass die bilder immer fliehen,/ Die in schöner finsternis gediehen -/ Wann der kalte klare morgen droht.* (E chorar, que as imagens fogem sem cessar,/ As que medravam na mais bela escuridão -/ Quando a fria e branca aurora avança.). As analogias entre as canções não se limitam à comparação entre o avanço da aurora e o engrossamento do curso das águas: Schönberg descreve o verbo *weinen* (“chorar”) através de uma partícula motívica que, no contorno melódico e no ritmo, absorveu esquematicamente as características do motivo inicial da canção de Schubert. Exemplo 59:



Ritmicamente, a célula schoenberguiana do “choro” vai conhecer uma evolução ao longo das canções seguintes concedendo-lhes coesão como grupo. Trata-se de uma figura rítmica do tipo objectivante que segura duplamente significados concretos e sensoriais, como se descreve nas análises das canções incluídas no presente capítulo. E apesar de *Jedem werke* começar de forma tão enérgica que a indicação de tempo *Mässig* (*Moderato*) não impede que a a canção soe rápida, o súbito *langsamer* (aprox. *meno mosso*) que acompanha o verbo *weinen* vai ao encontro do tempo lento de marcha, porém robusto, da canção de Schubert.

A 7ª canção da *Winterreise, Auf dem Flusse* (*Sobre o rio*), descreve com naturalismo o contraste entre a superfície gelada do rio e uma corrente impetuosa que lhe corre por baixo. Um contraste compatível encontra-se imediatamente nas palavras inaugurais do poema de George — *Angst und hoffen* (*Medo e esperança*). Schönberg conseguiu nesta 7ª canção um dos momentos mais originais de toda a obra, ao reduzir a parte de piano à mão esquerda apenas. Esta concentração de meios concede um recorte redobrado à descrição da ambivalência emocional do personagem em solilóquio, exprimindo a secção expositiva um estado febril de ansiedade que ritmicamente se resume à inversão da partícula rápida da célula de *weinen*. Na secção central, um desenho rítmico sensorial imitativo de uma corrente de lágrimas, ilustra de forma extremamente naturalista a prostração contida nos versos *Dass mein lager tränen schwemmen,/ Dass ich jede freude von mir wehre*, (*Que as lágrimas inundam o meu leito,/ Que eu toda a alegria de mim afasto*). O exemplo seguinte mostra uma ritmificação específica de assuntos complementares: a dureza do gelo em *Auf dem Flusse* (*Mit harter, starrer Rinde/ Hast du dich überdeckt* (*De uma crosta dura e rígida/ Te cobriste*) e a renúncia emocional de *Angst und Hoffen* (*Dass ich jede freude von mir wehre*, acima traduzido). No caso de Schubert, o tipo rítmico é exclusivamente objectivante, baseando-se numa célula pontuada de marcha, sobre uma escrita de acompanhamento simples e objectivante à colcheia; Schönberg recupera a célula pontuada para a parte vocal, mas coloca-a sobre uma ondulante sequência sensorial no piano, que mimetiza uma “inundação” de lágrimas.

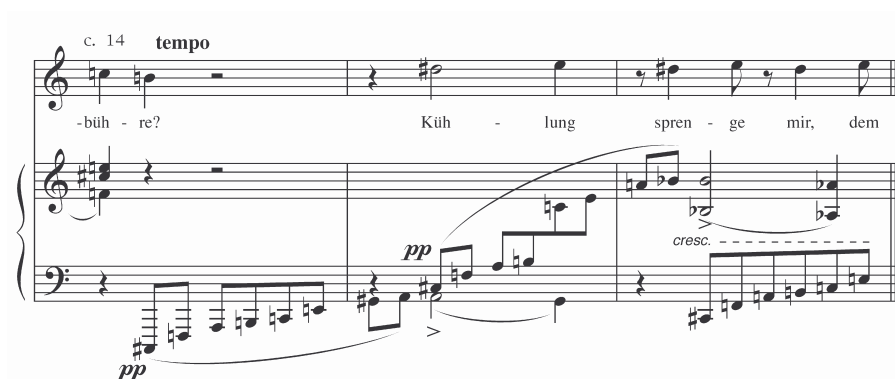
Exemplo 60:

The image displays two musical examples, labeled 'c. 14' and 'c. 11'. Each example consists of a vocal line and a piano accompaniment. Example 'c. 14' is in G major and 2/4 time, with lyrics: 'mit har - ter, star - rer Rin - de hast du dich ü - ber - deckt, liegst'. The piano part features a 'pp' (pianissimo) dynamic. Example 'c. 11' is in B-flat major and 2/4 time, with lyrics: 'Daß ich je - de Freu - de von mir weh - re,'. The piano part begins with a 'f' (forte) dynamic and includes a triplet of eighth notes.

Nos poemas das oitavas canções dos ciclos as semelhanças entre elementos cénicos e estados de alma dos protagonistas são tão evidentes que a influência de Wilhelm Müller sobre Stefan George, ultrapassando os limites de uma variação com roupagem simbolista, se tornou um caso de verdadeiro epigonismo. Os versos de George completam o sentido dos de Müller de tal modo que, não fossem as diferenças de métrica, facilmente se poderiam com eles intercalar. Em *Rückblick* (*Evocação* ou, lit. “olhar para trás”), da *Winterreise*, o Viandante encontra-se em fuga da cidade onde vive a mulher que ama e de um passado para sempre perdido. Por seu lado, o poema de *Wenn ich heut* (*Se eu hoje*) explora uma sintomatologia passional que parece pertencer a um paciente de Freud. Ao drama sobre a neve apõe-se uma descrição de um estado emocional a partir do interior do personagem. George, no entanto, foi ao encontro de palavras com significados — e, por vezes, sonoridades — semelhantes às de Müller. O Viandante corre até lhe queimarem ambos os pés (*Es brennt mir unter beiden Sohlen*), enquanto que o Homem pede refrigério para a sua febre (*Kühlung spreng mir, dem fieberheissen*). Este, num paroxismo de desejo físico, declara que os fios da sua alma se rasgarão se naquele dia não puder tocar o corpo da Mulher (*Wenn ich heut nicht deinen leib berühre,/ Wird der faden meiner seele reissen*),

enquanto que ao Viandante se rasga, não a alma, mas a carne nas pedras do caminho (*Hab mich an jedem Stein gestossen*). Perturbadora é a semelhança dos finais de ambos os poemas: o Viandante deseja poder regressar aos momentos de espera imóvel pela amada em frente à sua casa (*Möcht ich zurücke wieder wanken,/ Vor ihrem Hause stehn.*) enquanto que, no último verso do seu poema, George descreve o Homem vacilante e tombando à porta da Mulher (*Der ich wankend draussen lehne.*). Ambos os personagens se unem, portanto, no sentido de exclusão e debilidade física. Este último aspecto — a postura sugerida pelo verbo *wanken* (“vacilar” ou “cambalear”) — literalmente comum a ambos os poemas, foi tão influente para Schubert e Schönberg que acabou por determinar a estrutura rítmica de ambas as canções. Em *Rückblick*, Schubert concebeu um tumultuoso andamento que, nos volantes A1 e A2, se caracteriza por uma sobreposição de frases entre canto e piano, cujo deslocamento canónico de acentos origina texturas com múltiplos cruzamentos. A Schönberg, esta peculiaridade não passou despercebida: as diagonais do desenho de Schubert encontram-se magnificadas em *Wenn ich heut*, onde a secção reexpositiva se caracteriza pela saturação de texturas sobrepostas. Exemplo 61:

The image displays two musical excerpts. The top excerpt is from Schubert's *Rückblick*, marked 'c. 10'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'Es brennt mir un - ter bei - den Soh - len, tret ich auch schon auf'. The piano part includes dynamic markings *p* and *cresc.*. The bottom excerpt is from Schönberg's *Wenn ich heut*, showing a vocal line with lyrics 'Eis und Schnee ich' and a piano accompaniment with dynamic markings *f* and *p*, ending with 'etc.'.

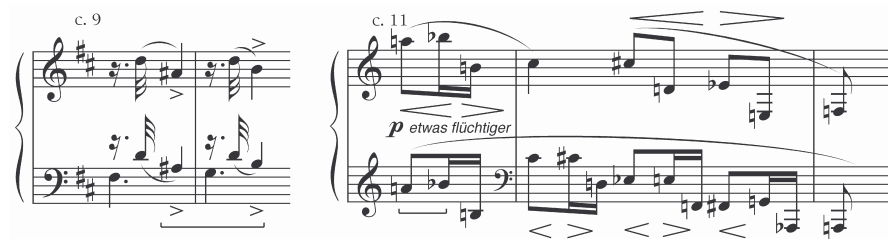


A insistência sobre intervalos de 2ª menor, por exemplo, na linha do canto ao longo de toda a passagem reexpositiva de *Wenn ich heut*, resulta de uma aplicação da célula motívica Lá-Sib que, transposta ou não, perfura toda a textura vocal da canção de Schubert. A valorização do desenho ascendente/descendente deste motivo com 2ª menor em *Rückblick* — através de indicações de dinâmica (crescendo e diminuendo) e de acentos (na reexposição) — explica que o seu significado está associado ao próprio título da canção: literalmente, “olhar para trás” ou “retrospectiva”. Na reexposição em Sol Maior, o intervalo passa também a Maior, tendo porém Schubert mantido os acentos sobre *zurückte* (“para trás”) e *wanken* (“vacilar”), acidulando o significado da célula. No total, quer em versão menor ou Maior, ela transcorre toda a canção, soando por 26 vezes. Em *Wenn ich heut*, por sua vez, este intervalo encontra-se reiterado de forma tão obsessiva no final da canção (cc. 20-22, linha superior dos acordes da mão esquerda), que Schönberg concentra nesta informação aquilo que de mais importante há a reter. Exemplo 62:



Na 9ª canção da *Winterreise*, *Irrlicht* (*Fogo fátuo*), o Viandante é atraído às profundezas de um abismo rochoso pela luminosidade errática de fogos-fátuos. Desce pelo leito seco de uma ribeira ao encontro da morte e aonde chega não há saída — a vida é tão

ilusória como aquela luz. No *Buch*, a 9ª canção — *Streng ist uns das glück* (*Severa nos é a sorte*) — descreve o personagem comparando a sua sede de um beijo à voracidade do deserto. O deserto, como George o descreve — *gesengter bleiche öde* (*árido e pálido deserto*) que *vor neuen gluten springt* (*por novas brasas é fendido*) -, transporta a aridez do inverno glacial de Müller para um ambiente escaldante de terra queimada pelo sol¹⁹⁶. A partitura de Schubert abunda em apontamentos descritivos de fogos-fátuos: tercinas levemente pontuadas que soam sem transposição, ritmificação nervosa e pontuada da linha vocal, e principalmente desenhos melódicos ascendentes/descendentes, tanto na parte vocal como no piano, que são sugestivos da movimentação imprevisível das luzes. Schönberg sintetizou esta informação num elemento musical apenas, um motivo de ritmo sensorial, descritivo de *regentropfe* (*gota de chuva*). No c.8 de *Irrlicht* surge na parte de piano uma célula de contorno melódico descendente onde ritmo, dinâmica e carácter dissonante parecem conter o embrião do motivo de *regentropfe*. Efectivamente, o Lá# é um retardo que só é resolvido no c.9 pela nota Si, entre ambas as notas se formando o intervalo nuclear do motivo de *regentropfe*. O percurso deste motivo assume traços de um espesso expressionismo em Schönberg, ao qual não falta um forte sentido de movimento errático inspirado pela encenação musical de Schubert. Exemplo 63:



As décimas canções assinalam novos momentos de paragem em ambos os ciclos. Enquanto que em *Rast* (lit. *Paragem*), na *Winterreise*, o Viandante encontra abrigo na cabana modesta de um carvoeiro, George em *Das schöne beet* (*O lindo canteiro*) optou por reconduzir o Homem para o ambiente feérico dos jardins, traçando um quadro de evasão sublimatória do sofrimento físico e psíquico das quatro canções precedentes. Tanto num caso como no outro, os poemas propiciaram a criação de zonas intermédias ou suspensivas

¹⁹⁶ George viajara na sua juventude através de Espanha, de onde guardou uma memória duradoura das regiões desérticas dos arredores de Toledo. Considerava esta cidade a mais extraordinária que conhecia. V. Norton, R. E., ob cit., p. 55.

da narrativa, a partir das quais se iniciam novas sequências temáticas compatíveis com a ideia de terceiros actos dentro dos ciclos. Em *Das schone beet* a acção poética caracteriza-se pela projecção dos sentimentos do Homem em diversos elementos botânicos; trata-se de uma metáfora carregada de conotações sexuais que Schönberg tratou de forma naturalista através de uma rica motívica e rítmica de natureza sensorial. Por exemplo, a descrição musical de *sammtgefederte, geneigte farren* (aveludados fetos inclinados) emprega, no baixo do piano, partículas motívicas onde se podem observar extensões do intervalo-chave da célula motívica que, em *Irrlicht* de Schubert, suporta o naturalismo dos fogos-fátuos: a 2ª menor dá lugar à 9ª menor. Exemplo 64:



No início da terceira parte de ambos os ciclos a temática é dominada pelo sonho e pela recordação da felicidade. A visão de flores primaveris no Inverno que visita o Viandante em *Frühlingstraum* (Sonho de Primavera) prolonga-se por beijos e carícias imaginários num sonho “de amor por amor” (*von Lieb um Liebe*). O sonho é por duas vezes interrompido pelo cantar dos galos; após a segunda interrupção o Viandante cerra de novo os olhos enquanto que o seu coração bate com violência (*Die Augen schliess ich wieder,/ Noch schlägt das Herz so warm*). Uma simbologia análoga encontra-se presente logo a partir do primeiro verso do poema de George — *Als wir hinter dem beblünten tore* (Quando nós, passado o portão florido) —, onde a entrada na memória também se faz através da presença simbólica de flores. Precisamente neste poema se encontra a mais explícita das poucas alusões ao hipotético contacto físico com a Mulher que o ciclo regista: *Ich erinnere, dass wie schwache rohre/Beide stumm zu beben wir begannen,/Wenn wir leis nur an uns rührten* (Lembro que quais frágeis juncos/ Começámos mudos a tremer/ Quando ao de leve nos tocávamos). Tanto Schubert como Schönberg escolheram processos

musicais representativos da deslocação do tempo em relação ao momento real que formam a substância dos poemas. A estrutura de *Frühlingstraum* é estrófica, do tipo A1-B1-A2-B2, contendo as secções B1 e B2 o regresso ao sonho após o sobressalto causado pelo cantar dos galos. Schubert cria uma área tonal suspensiva onde a linha do baixo piano evita tocar a fundamental Lá. A impressão alada das frases do canto é ornada timbricamente por uma duplicação insistente de oitavas na pauta superior do piano. A nota fundamental resolutive soa assumidamente apenas no final das respectivas passagens, em oitavas graves que prolongam o sentido interrogativo das perguntas *Ihr lacht wohl über den Träumer/ Der Blumen im Winter sah?* (Ris-vos do sonhador/ Que viu flores no Inverno?) e, no final da canção, *Wann halt ich dich, Liebchen, im Arm?* (Quando te terei, querida, nos meus braços?). Exemplo 65:

c. 27 **Langsam**

Doch an den Fen - ster - schei - ben, wer

pp

legato

mal - te die Blät - ter da? doch an den Fen - ster - schei - ben, wer

À flutuação harmónica de Schubert contrapõe Schönberg uma deslocação sistemática das frases da canção em relação à barra de compasso, através de anacrusas e síncopas (tal como ocorre na 5ª canção do *Buch*). Mas, ao invés da reedição da geometria rítmica herdada de Brahms, Schönberg criou aqui um ambiente sonoro original, salpicado de articulações que evitam expressamente o sentido de regularidade e que, por conseguinte, impedem a previsibilidade dos acontecimentos. O extenso prelúdio pianístico está pleno de referências a um tipo de memória descontínua, como se a informação poética chegasse até ao presente através de uma regressão hipnótica. O resultado é talvez o quadro musical mais extraordinário de todo o ciclo. *Als wir hinter* é um dos três casos do op. 15 que, juntamente com as 1ª e 15ª canções, contêm o tema/motivo formante do ciclo logo no primeiro compasso. A carga simbólica deste enunciado contribui para a sugestão de que já a primeira canção do ciclo é fruto de um sonho, dando início a uma narrativa poética totalmente onírica. Não querendo antecipar os exemplos da canção de que a respectiva análise dispõe, é todavia oportuno considerar alguns detalhes que acusam a reflexão de Schönberg sobre a canção de Schubert. Trata-se, em primeiro lugar, da qualidade tímbrica dos fragmentos motivicos que surgem na pauta superior do piano nos cc.7-9, 16-17 e 21-24, os quais sugerem provir de uma redução extrema do desenho em *ostinato* das oitavas duplicadas que Schubert emprega para colorir as passagens acima apontadas. Schönberg aplica o mesmo alargamento de âmbito à pauta inferior do piano, conduzindo a linha melódica por duas vezes em sentido simétrico divergente. Em ambas as canções este efeito abre planos de frequências que se situam acima e abaixo do da parte vocal (subentendendo-se em Schubert a ressonância natural dos harmónicos das oitavas arpejadas da pauta superior), ampliando infinitamente o espaço sonoro da voz. Servindo a imaterialidade do assunto poético, o resultado desta moldura tímbrica remete o ouvinte para um imaginário surreal, cuja delimitação física parece ser inexistente¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Mahler usa a mesma técnica nas notas sustidas do início do 1º andamento da sua 1ª Sinfonia.

Exemplo 66:

c. 7 *ppp*
 Als wir hin - ter dem be - blüm - ten To - re end - lich nur das eig -

c. 16 *pp* *ppp*
 be - ben - wir be - gan - nen, wenn wir leis nur an uns rühr - ten und

c. 21 *ppp*
 So ver - blie - best du mir lang zu Sei - ten.

Na 12ª canção da *Winterreise*, *Einsamkeit* (*Solidão*), o Viandante compara o seu caminho ao longo da alegria alheia a uma nuvem cinzenta (*trübe Wolke*) que atravessa um céu azul: no tempo em que fora feliz, as tempestades não o afligiam tanto como agora o céu luminoso, expondo toda a sua infelicidade. Em *Wenn ich bei heilger ruh* (*Quando na santa paz*), George coloca o seu protagonista num hipotético tempo presente, frente à

amada, instando a que ela não receie os perigos que os rodeiam. Aos binómios céu azul/nuvem cinzenta, passado/presente e felicidade/sofrimento de *Einsamkeit* correspondem agora os opostos paz/ perigo, luz/ sombra e vida/morte. De especial interesse para Schönberg fora o aspecto visual dos elementos poéticos *ungestalten schatten* (sombras monstruosas) e [...] *der weisse sand/ Bereit ist, um unser warmes blut zu schlürfen* (a areia branca/ Pronta está a engulir o nosso sangue), que estão na origem dos traços descritivos pré-expressionistas mais fortes de toda a partitura do *Buch*. Toda a secção central da canção projecta o imaginário desenho de sombras sinistras numa parede, imitando Schönberg o tumulto da tempestade que irrompe — também ele pesado e dramático — no clímax de *Einsamkeit*.

A 13ª canção da *Winterreise* é a alegre cavalgada do postilhão (*Die Post*), em tempo rápido e em compasso binário composto. A aproximação do correio a cavalo sobressalta o Viandante que, apesar de saber que nenhuma carta lhe é destinada, é tentado a indagar como vão as coisas na cidade. O carácter geral da canção introduz uma nota de ânimo no ciclo, distraindo a atenção do ouvinte de uma jornada musical eivada de amargura. No *Buch*, o poema de *Du lehnst wider eine silberweide* (Apoiada num salgueiro prateado) é igualmente apaziguador. Trata-se de uma cena poética profundamente inspirada pelo estilo simbolista de Mallarmé que George idolatrava. A acção decorre num cenário bucólico, à beira de um rio, onde o estatismo da quase inexistente trama dramática é compensado pelas múltiplas sugestões de movimento que as imagens do poema subtilmente libertam. A cavalgada do postilhão metamorfoseou-se na corrente de um rio, símbolo de separação irreversível. Schönberg escolheu um ritmo ternário de barcarola como base para o tratamento musical dos movimentos rotativos das contas do colar da Mulher, do barco onde o Homem se encontra e, mais emblemático ainda, da corrente do rio que arrasta consigo flores perdidas em sinal de um amor também perdido. A influência de Debussy está patente nas texturas impressionistas do piano que ilustram efeitos de luz e descrevem a corrente de água, apesar de os elementos rítmicos predominantemente ternários da canção — compasso ternário, tercinas de colcheias e sextinas de semicolcheias — se reportarem directamente a *Die Post*.

As diferenças formais dos poemas das 14as canções não obstam a que a convergência de assunto prolongue a esteira de afinidades entre os dois ciclos. N'A *Viagem de Inverno*, *Der greise Kopf* (*O cabelo grisalho* ou, lit. *A cabeça grisalha*) introduz nova metáfora da morte na imagem do Viandante com a cabeça coberta de granizo. O personagem lamenta-se que não tenha envelhecido verdadeiramente pois, ao derreter-se o granizo, a juventude dos seus cabelos negros diz-lhe que o caminho até ao túmulo ainda será longo. À desejada degradação física do Viandante corresponde um poema de George que é único em todo o ciclo pela sua brevidade, concisão de verso e conteúdo fragmentário. Nele se sucedem imagens que evocam elementos poéticos anteriores, passando em revista apontamentos naturalistas tais como *laub* (*folhagem*), *Reifer quitten* (*Marmelos maduros*) e *libellen* (*libélulas*); os elementos atmosféricos *wind* (*vento*), *gewittern* (*trovoada*) e *lichter,/Deren flimmer/Wandelbar* (*luzes,/Cujo brilho/ Erra*); e ainda sinais de perigo ou de incerteza tais como *der vernichter* ([dos] *destruidores*). O envelhecimento físico suspirado pelo Viandante na *Winterreise* propaga-se em *Sprich nicht immer* (*Não fales* ou *Não menciones*) ao cenário circundante: o universo fechado dos jardins fractura-se em múltiplas sugestões de imagens cuja expressão sintáctica é condensada ao máximo, tal como num pictograma chinês. George faz aqui um verdadeiro trabalho de arqueólogo ao alinhar alguns dos símbolos mais emblemáticos da narrativa poética, como se se tratassem de relíquias resgatadas numa escavação. Na fragmentação do objectos poéticos mencionados se anuncia a inexorável dissolução do território mágico d'*Os Jardins Suspensos* e do drama que abrigaram. Schönberg corresponde à extrema contenção formal de George, cuja modernidade ultrapassa aqui a estética inspiradora de Verlaine (sobretudo das *Chansons de Automne*), conseguindo a canção mais aforística do ciclo, “na qual entronca toda a obra de Webern”¹⁹⁸.

À primeira vista não há correspondências formais possíveis entre as partituras de *Der greise Kopf* e de *Sprich nicht immer*, a primeira desenvolvendo um esquema tripartido completo do tipo ABA, e a segunda reduzindo os dois volantes da mesma fórmula àquilo que é um acontecimento único em todo o op. 15, isto é, a apenas um compasso para A1 e meio compasso para A2 (ambos em pausa vocal). Todavia, existem indícios de que Schönberg tenha olhado para a partitura de Schubert e daí extraído material que decantou através dos seus reagentes de expressão. Em primeiro lugar: o âmbito melódico dos quatro

¹⁹⁸ Cf. ADORNO. Ob. cit., p. 82.

compassos do prelúdio do piano da canção de Schubert (repetido logo a seguir pelo canto), o qual constitui o elemento temático mais reconhecível da canção, é o mais alargado de todas as 24 canções da *Winterreise* e é reconhecível nos dois primeiros compassos de *Sprich nicht immer*. O contorno melódico deste arco simétrico ascendente/descendente reencontra-se no desenho dos cc.1-2, o qual é partilhado pelo piano e pela voz em *Sprich nicht immer*. Aqui, a homofonia permite uma apreensão perfeita dos extremos de registo¹⁹⁹. Exemplo 67:

The image displays two systems of musical notation. The upper system is the piano introduction in 3/4 time, marked 'Etwas langsam' and 'p'. It features a symmetrical melodic arc in the right hand and a supporting bass line. The lower system shows the vocal entry in 6/8 time, marked 'Mäßig (♩ = 108)' and 'p sehr gebunden'. The vocal line has the lyrics 'Sprich nicht immer von dem Laub,'. The piano accompaniment is marked 'pp' and 'ohne Pedal'. The piano part features a wide interval in the right hand and a more active bass line.

O segundo elemento comum às duas canções é de ordem tímbrica e recolhe incidências únicas em ambos os ciclos. Trata-se do tratamento naturalista dado por Schubert à imagem de envelhecimento precoce do Viandante que representam os mordentes em *Haar* (cabelo) e *gestreuet* (salpicado), na exposição, e *Kopf* (cabeça) e *greise* (grisalha), na reexposição. O mordente, herdado da tradição do *bel canto*, serve aqui não apenas o propósito de caracterizar uma voz embargada pela emoção, mas também para retratar com realismo a debilidade física de um personagem que se encontra subitamente à beira da morte. Em *Sprich nicht immer*, o naturalismo descritivo foi deslocado para a representação sonora de um trovão — abafado, longínquo como é típico ao aproximar-se uma tempestade de Verão — que surge na pauta inferior do piano no c.8. Em ambos os

¹⁹⁹ É possível ainda que o ritmo pontuado de Schubert tenha tido alguma influência nas fórmulas pontuadas dos sete entre onze compassos que, na canção de Schönberg, trazem coesão à rarefacção das texturas. É possível, repita-se, mas tal não se propõe como tese.

casos se trata de “retratos musicais” (na acepção de Kivy), extremamente escassos tanto num ciclo como no outro.

Exemplo 68:

The image displays a musical score for two staves, measures 7 and 8. Measure 7 features a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are 'ü - bers Haar ge - streu - et'. The piano accompaniment is in bass clef, also in 3/4 time, with a key signature of two flats. Measure 8 continues the vocal line with the lyrics 'Ge - wit - tern,'. The piano accompaniment includes a 'ppp' (pianissimo) marking and 'R.H.' (Right Hand) and 'L.H.' (Left Hand) indications.

Na 15ª canção da *Winterreise*, *Die Krähe* (*O Corvo*), Müller recoloca o Viandante no caminho que só nove canções mais tarde, em *Der Leiermann* (*O Homem do Realejo*), termina no encontro com a personificação da Morte. Um corvo vigia o périplo do personagem desde que este saiu da cidade; é um corvo misterioso ou mesmo sobrenatural (*wunderliches Tier*) que supostamente aguarda o momento de poder devorar a carne do Viandante (*Meinst wohl bald als Beute hier/ Meinen Leib zu fassen?*). Este assegura à ave que já não faltará muito para esse momento e pede-lhe que o guie até ao túmulo. Uma simbologia terminal é também palpável em *Wir bewölkerten* (*Nós povoávamos*) d’*Os Jardins Suspensos*. George descreve a fracturação da natureza surreal dos jardins onde, como num pesadelo, a Mulher desaparece para sempre, relva apodrecida (*morschen gras*) fende-se sob os pés do amante frustrado, e se quebra a superfície das águas como um espelho partido (*und bricht der weiher glas*). A narrativa prossegue por mais seis poemas que Schönberg não pôs em música, e onde a acção se situa já fora do território, agora extinto, dos jardins. Schönberg optou por fazer coincidir o termo do op. 15 com o momento em que o sonho do Homem/Príncipe se desfaz. O contraponto para com a imagem do corvo que, qual abutre, no poema de Müller se apresta a devorar a carne do Viandante, ressurge em *Wir bewölkerten*, mas agora sob a forma de pontas agudas de folhas de palmeira (*Palmen mit den spitzen fingern stechen*) que dilaceram a carne do fugitivo: é uma natureza subitamente maligna que age através de mãos invisíveis (*unsichtbare hände*). O epílogo do ciclo resulta numa canção grandiloquente, cuja extensão duplica a média de vinte e poucos compassos das canções anteriores, daqui ressaltando

uma diferença fundamental a nível de função entre ambas as canções, pois *Die Krähe* não é uma canção conclusiva de um suposto terceiro acto dentro do ciclo como o é *Wir bewölkerten*, mesmo apesar da convergência temática.

Todavia, Schönberg recolheu na canção de Schubert dois objectos musicais de interesse. O primeiro é a célula de tercina de semicolcheias formadora da textura rítmica da canção, que é representativa do movimento aéreo e rotativo do bater de asas do corvo: toda a parte central da secção intermédia de *Wir bewölkerten* (secção C) integra uma figura rítmica e motívica de carácter rotativo que reúne sistematicamente duas tercinas de semicolcheias. As tercinas são, de resto, um elemento rítmico sensorial dominante nesta canção, servindo quer sob a forma acima descrita, quer ainda como tercinas de colcheias, de semínimas e de mínimas, a complexidade descritiva dos movimentos assinalados no cenário poético — folhas de palmeiras, flores altas que se quebram, mãos invisíveis por entre a folhagem, folhas secas sussurrantes e a sugestão de nuvens acastelando-se. O segundo elemento recolhido por Schönberg de *Die Krahe* está associado ao primeiro, tendo que ver com a condução melódica das vozes pertinentes às harmonias que as tercinas de semicolcheias articulam. Trata-se de um deslizamento que, tal em como na canção de Schubert, evolui por graus próximos — 2as menores e Maiores. Exemplo 69:

c. 6

Ei - ne Krä - he war mit mir aus der Stadt ge -

zo - gen.

pp

O cotejamento entre o único grande ciclo de ciclo de canções com piano de Schönberg e a *Winterreise* de Schubert, para além de reforçar a inclusão da primeira grande obra pós-tonal na esteira da expressão romântica do individualismo burguês, revela o interesse especial que Schönberg sempre manifestou em compôr música programática. Se é evidente que, no caso de música com texto, será redundante falar-se de música programática, posto que aqui a música de uma maneira ou de outra emana da palavra escrita²⁰⁰, a inserção de uma gama tão alargada de elementos musicais das canções da *Winterreise* e de traços fortíssimos do seu programa poético no *Buch*, patenteiam a preocupação recorrente de Schönberg em dotar algumas das suas obras pessoalmente mais significativas de um subtexto relativamente secreto.

Elementos programáticos são frequentes na produção schoenberguiana das primeiras décadas do séc. XX, tanto por via do gosto pessoal do compositor como reflectindo uma moda corrente. Sobretudo no período que antecedeu a génese do op. 15, a moda da música programática reinava tanto no Império Austro-Húngaro como na Alemanha, em grande parte devido ao sucesso dos poemas sinfónicos de Liszt e Richard Strauss. Apesar de Schönberg ter passado os primeiros 25 anos da sua vida em círculos culturais bastante restritos e de se ter moldado na herança de Brahms, sob a influência de Alexander von Zemlinsky descobriu as óperas de Wagner e despertou para a música programática “moderna” por volta de 1889²⁰¹. As influências de Wagner, Strauss e de Mahler são assumidas pelo próprio Schönberg no artigo intitulado “My Evolution” (1949), a partir do qual se infere que, na imaginação do jovem compositor, a modernidade vinha de mãos dadas com o fascínio da expressão de uma dramaturgia pré-existente à composição. Daí que não suprenda o facto de Schönberg se ter voltado para a composição programática em algumas das suas primeiras obras a serem publicadas: o sexteto *Verklärte Nacht* (*Noite Transfigurada*) op. 4, de 1899, baseado num poema de Richard Dehmel, e o poema sinfónico *Pelleas et Melisande*, op. 5 (1902-3), sobre a obra homónima de

²⁰⁰ No ensaio intitulado *This was My Fault* (1949), onde Schönberg se retracta de algum radicalismo com que em *The Relationship to the Text* (1912) criticava a preocupação com a excessiva objectividade na expressão musical das fontes literárias, o compositor desaconselha qualquer tipo de divergência intencional relativamente ao texto. No caso concreto dos compositores activos por alturas da 1ª Guerra Mundial, Schönberg censura-os pela falta de ilustração dos textos utilizados: “Havia então canções, ballets, óperas e oratórias onde o sucesso do compositor consistia numa aversão estrita a tudo o que o seu texto representava. Que tolice!... Canções, óperas e oratórias não existiriam se a música não se destinasse a elevar a expressão dos seus textos”. In *Style and Idea*, p. 146.

²⁰¹ BAILEY, Walter - *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*. UMI Research Press, Ann Harbor, Michigan, 1984, p. 5.

Maeterlinck. A par destas obras de referência, encontram-se nesta fase da produção schoenberguiana o fragmento para sexteto de cordas intitulado *Toter Winkel* (1899), sobre um poema de Gustav Falke e uma peça para orquestra de câmara que ficou inacabada — *Ein Stelldichein* (ca.1905) —, também sobre um poema de Dehmel²⁰². Elementos programáticos voltam a encontrar-se em composições tardias, num tempo em que a composição programática tinha já perdido todas as conotações de modernidade. Walter Bailey refere que Schönberg falava da existência de “programas secretos” tanto para o seu *1º Quarteto de Cordas* em Ré menor, op. 7, como para os dois quartetos seguintes, sem todavia especificar os seus conteúdos²⁰³. O mesmo acontece com o *Concerto de Piano* op. 42 (1942) e o *Trio de Cordas* op. 45 (escrito após uma crise cardíaca). Kurt List, num artigo intitulado “Schoenberg and Strauss” propõe mesmo que vinte e nove das quarenta e sete obras originais de Schönberg contenham algum tipo de conotação programática, embora não as explore no artigo²⁰⁴.

Na ausência de documentação comprovativa da colagem intencional do herói d’*O Livro dos Jardins Suspensos* de George ao Viandante d’*A Viagem de Inverno* de Wilhelm Meister, em ambas as figuras se projectando Schönberg autobiograficamente após o trauma da crise emocional causada pela ligação entre sua mulher e o pintor Gerstl, o exercício comparativo entre os dois ciclos resultaria estéril não fosse o volume de traços musicais consistentes detectados entre ambos provar a profunda consciência de herança histórica pressentida por Schönberg no início da sua fase de produção pós-tonal. Independentemente da mortificação dos personagens dos poemas, em trânsito entre obstáculos reais e fugas recorrentes para planos oníricos, e em permanente cruzamento de tempos e lugares, a recuperação dos elementos nucleares da concepção schubertiana de canção artística foi aprofundada por Schönberg com consequências irreversíveis para o futuro. Em primeiro lugar, a construção de uma canção a partir de elementos sucintos e identificáveis, onde sólidas relações entre focos poéticos e musicais, ideias e personagens prefiguram a *Grundgestalt* schoenberguiana. Em segundo lugar, a dicotomia existente na *Winterreise* entre canção/quadro singular e a grande forma (tal como o *Buch*, originalmente concebida como uma séria avulsa de canções e numa fase terminal fundida na forma que se conhece), reflecte um conceito de organização inter-textural que em Schönberg se manifesta sob a

²⁰² Ibidem, p. 2.

²⁰³ Ibidem, p. 3.

²⁰⁴ LIST, K. — “Schoenberg and Strauss”, in *Kenyon Review* 7 (1941), S., pp. 57-8.

forma de processos construtivos inter-motívicos a partir de um grupo genético de notas e vectores intervalares — uma técnica de certo modo precursora da futura técnica serial. Nem que se limitasse a estes dois aspectos, a dívida de Schönberg e da música ocidental da primeira metade do séc XX para com Franz Schubert seria já imensa.

Canção n.º 6 — Jedem werke

Mäßig (♩ ca 66)

f Je - dem Wer - ke bin ich für - der tot.

ohne Pedal *fp* *pp*

p Dich mir nah - zu - ru - - fen mit den Sin - - - nen, neu - e

pp *pp* *pp*

Re - - - den mit dir aus - - zu - spin - - - nen,

pp *pp* *pp*

8 *f* 9 Dienst und Lohn, Ge - wähl - rung und Ver -

10 *breit* 11 *langsam* 12 *p* - bot, von al - len Din - gen ist nur die - ses Not, und Wei - nen,

13 *pp* 14 15 daß die Bil - der im - mer flie - hen, die in schö - ner Fin - ster - nis ge - die -

16 17 18 - hen, wann der kal - te, kla - re Mor - gen droht. etwas flüchtig *pp* *sf* U.E. 5338

<i>Jedem werke bin ich fürder tot.</i>	Estou doravante morto para todo o trabalho.
<i>Dich mir nahzurufen mit den sinnen,</i>	Imaginar-te em pensamento,
<i>Neue reden mit dir auszuspinnen,</i>	Contigo tecer novos diálogos,
<i>Dienst und lohn, gewährung und verbot,</i>	Serviço e paga, licença e interdição,
<i>Von allen dingen ist nur dieses not</i>	De todas as coisas só isto falta
<i>Und weinen, dass die bilder immer</i>	E chorar, que as imagens fogem sem cessar,
<i>fliehen,</i>	
<i>Die in schöner finsternis gediehen —</i>	As que medravam na mais bela escuridão —
<i>Wann der kalte klare morgen droht.</i>	Quando a fria e branca aurora avança.

O poema da 6ª canção do op. 15 não revela facilmente as etapas da sua movimentação dramática interna. Após a serenidade da imagem absurda com que a canção anterior termina, o Homem oferecendo o rosto à Mulher como escabelo para o pé, *Jedem werke* começa com um estremecimento de frustração. O primeiro verso, *Jedem werke bin ich fürder tot* (*Estou doravante morto para todo o trabalho*) anuncia uma desistência através de um gesto de revolta, de rejeição ou recusa, proveniente de um espírito que se entrega de braços abertos à imaginação, já que a realidade o desiludiu. Os segundo e terceiro versos abrem um registo contrastante, emocional também mas ferido de melancolia: o Homem vê-se em diálogo com a amada, dizendo-lhe todas aquelas palavras que a fala comum desconhece (*Neue reden mit dir auszuspinnen*). Os dois versos seguintes reconduzem, sem transição, ao espírito de dureza inicial — *Dienst und lohn, gewährung und verbot, / Von allen dingen ist nur dieses not* (*Serviço e paga, licença e interdição, / De todas as coisas só isto falta*). Este conteúdo amargamente irónico espelha tudo o que, de invisível para o ouvinte, se passou antes de a canção ter início, ou seja, a espera vã ou um episódio elíptico que se situará entre as 5ª e 6ª canções. Só a expectativa gorada explica o sentido de *Dienst und lohn* (lit. “Serviço e paga” mas que livremente se pode traduzir por “para tal serviço tal recompensa?”) que subitamente irrompe em *forte* no c. 8. Este confronto de estados de alma deve ser tomado como síntese do tipo de relacionamento que caracteriza os dois protagonistas da narrativa poética: o amor nunca deixou de estar condicionado à oscilação entre os escassos e adivinhados momentos dos encontros

permitidos e os limites da impossibilidade, pois todo o poema é o testemunho de um exílio sentimental. Após o episódio central, com os três versos seguintes dá-se de novo a queda na melancolia, que se prolonga pelo choro e vai desaguar na apatia — a Mulher pertence afinal a outro homem e é fruto proibido. Uma mente apaixonada que é confrontada por tais impedimentos físicos (já que o elemento ético está, por ora, ausente do ciclo) leva o personagem ao desespero e à necessidade de se conformar com a impossibilidade da união. A sua memória luta por guardar as recordações fugitivas (*dass die bilder immer fliehen*) mas o sonho tem que acabar. O poema não contém quaisquer alusões a elementos de cenário e o espaço físico é tão-só adivinhado. Tal como numa cena de tragédia de Shakespeare, a acção é inteiramente mental, assumindo-se as ideias e as imagens como os verdadeiros protagonistas da história. O tempo cronológico, esse é o daquele período da noite que antecede a manhã, plataforma suspensa sobre a orla vaga onde a mística do sonho e um acordar vazio se intersectam. É, pois, neste contexto que correm os significados rítmicos e poéticos da canção.

1. Forma musical e percurso poético

A forma de *Jedem werke* retoma o esquema formal livremente estrófico do tipo A1-B1-A2-B2-A3 que ordena a 3ª canção. A estrutura do poema orientou o critério de divisão interna da partitura, tendo-se Schönberg servido referencialmente da rima poética e do conteúdo emocional dos versos como suporte da forma musical. Ao 1º verso corresponde a secção expositiva A1, aos 4º e 5º versos corresponde A2 (aí se situando o clímax da canção), e ao 8º e último verso corresponde uma reexposição variada, ou seja, A3. As terminações deste grupo de versos são *tot* (*morto*), *verbot* (*interdição*), *not* (lit. “necessidade”) e *droht*, (*avança*), nos quais se situa uma rima musical formada pelo intervalo de 2ª menor (ou 7ª menor na transição dos cc.11-12), quase sempre descendente (à excepção de *not*, no c.18, que é ascendente). Os três primeiros versos deste grupo exprimem a sintomatologia da revolta enquanto que o último reflecte a sua quebra ou prostração. Em contraste com este grupo, as duas secções intermédias B1(cc.3-8) e B2 (cc.12-16) incluem os 2º e 3º versos, com terminação em *sinnen* (*pensamento*) e *auszuspinnen* (lit. “entretecer”), e os 6º e 7º, com terminação em *fliehen* (*fogem*, ou *voam*)

e *gediehen* (*medravam*). A estas rimas Schönberg não impôs uma equivalente musical, usando aqui, como de resto em todo o ciclo, de alguma liberdade: os intervalos finais dos versos de ambas as secções B são a 2ª Maior, a 2ª menor, a 4ª aumentada e 5ª perfeita, todos eles em desenho melódico descendente. Porém, a expressão musical deste grupo de versos — que revelam o outro lado mental do personagem, isto é, a melancolia e a imaginação -, nas suas dinâmicas delicadas e contornos rítmicos fluídos, servem de contraponto ao carácter marcado e à dinâmica *forte* do primeiro grupo de versos.

cc.1-8

A secção expositiva A1 limita-se aos dois primeiros compassos. Em tempo igual ao de *Saget mir* (semínima ca. 66), *Jedem werke* emerge como continuação daquela canção, com duas colcheias em anacrusa “preenchendo” a pausa de semínima do último compasso da canção anterior. Porém, a violência da entrada causa uma funda sensação de contraste para com o ambiente lânguido com que termina a 5ª canção, sugerindo um tempo agora mais rápido. Uma comparação entre os primeiros compassos da parte vocal de ambas as canções revela afinidades: o contorno melódico contém uma queda intervalar de âmbito alargado (7ª Maior em *Saget mir* e 9ª Maior em *Jedem werke*), sendo que em ambos os casos a queda intervalar é antecedida ou sucedida por uma sequência ascendente de quatro notas; células pontuadas de colcheia e semicolcheia e de semínima e colcheia reforçam os laços das melodias ao nível da articulação rítmica, inserindo-se ambos os ritmos na família objectivante.

O impacto do gesto dramático inicial da 6ª canção é ampliado pelo piano através de uma sequência descendente de acordes acentuados e em *forte*, num movimento contrário relativamente à linha do canto após o Ré do c.1, que termina em crescendo para a palavra *tot* (*morto*). Sob esta palavra, no piano a expressiva ausência de notas articuladas (tendo ficado a ressoar apenas a última oitava do baixo do compasso anterior, o Sib), concede espaço de entendimento a um significado que, dentro do ciclo apenas e só neste momento encontra uma formulação literal. Os três acordes da mão direita incluem os intervalos de 4ª aumentada e 4ª perfeita (uma harmonia de fusão cromática e diatónica), sobre uma linha do baixo (Sol-Dó#-Mi-Sib) que redistribui todos os graus de um acorde de tríade diminuta com fundamental em Dó#. O critério de transposição dos acordes é também cromático, revelando-se nos intervalos de 7ª Maior (entre o primeiro e o segundo acordes) e de 6ª

Maior (entre o segundo e o terceiro) inversões dos intervalos de 2ª menor e 3ª menor que integram o tema/motivo formante do ciclo. Esta preponderância do cromatismo na abertura da 6ª canção prolonga o vector intervalar reinante na canção anterior — o cromatismo -, de tal escolha se inferindo que o violento gesto de abertura de *Jedem werke* é representativo de fortes emoções do personagem masculino.

A passagem para a secção B1 (cc.2-8) ocorre na pauta superior do piano através de uma anacrusa de semicolcheia que introduz um discanto livremente imitado pela voz a partir do c.3. O canto inicia a frase com síncopa de colcheia após a entrada do piano, numa variação ritmicamente concentrada da melodia do piano, ocorrendo todavia quatro momentos de sincronia rítmica e melódica entre ambas as linhas: c.3, em *mir na-* (o pronome e a partícula entendem-se literalmente como “a mim” e no c.5, em *sinnen* (*pensamento*). A imitação e as referidas sincronias exprimem duplamente o esforço de reconstrução mental de uma imagem que se procura e ainda o sentido de “ir ao encontro de”. Nos cc.3-4, o conteúdo intervalar comum ao canto e piano é de tons inteiros (à excepção do intervalo Fá#-Fá natural que surge do piano no final do c.4). Esta conformidade, associada ao desenho melódico ascendente, corresponde à ideia de movimento expansivo suscitada pelo sentido de *Dich mir nahzurufen mit den sinnen* (*Imaginar-te, ou chamar-te em pensamento*), que é uma associação também tangível nas duas canções seguintes entre tons inteiros e o despertar de sentimentos eróticos. Nestes dois compassos, a textura contrapontística entre canto e discanto contém figuras rítmicas pontuadas objectivantes que, só nos dois compassos seguintes (cc.6-7) darão lugar, no piano, a um desenho rítmico de tipo sensorial (afim da substância poética).

No c.5, a voz inferior do piano introduz uma segunda linha melódica que é variacionalmente imitada pelo canto, dando lugar a um segundo momento contrapontístico, mais denso que o primeiro, e que está associado ao significado da raíz do verbo contido no verso *Neue reden mit dir auszuspinnen* (*Contigo inventar novas ou palavras*) — *spinnen* (lit. “tecer” ou “fiar”). No piano, figuras de quatro semicolcheias imprimem velocidade a um discurso polifónico a quatro vozes que, dos cc. 5-6 passa a três no compasso seguinte. Na voz superior do piano regista-se por duas vezes uma célula de duas fusas — um contributo para a intensificação rítmica e emocional que reconduz ao colérico estado emocional do início da canção. O conteúdo intervalar desta segunda passagem imitativa

retorna ao vector cromático, apesar da reincidência de uma sequência de tons inteiros nos dois primeiros tempos do c.6, na pauta inferior do piano.

cc.8-12

No c.8, a chegada ao acorde misto de 4ª e trítone Fá-Si-Mi assinala o início da secção A2 (cc.8-12) e o regresso da escrita cordal do compasso de abertura. O canto entrega-se obsessivamente às notas Mi e Ré, tendo Ré# como nota de passagem, declamando a dualidade de significados do verso que está provavelmente na origem dos contrastes que regem a canção — *Dienst und lohn, gewährung und verbot* (*Serviço e paga, licença e interdição*). Este sentido dual projecta-se no cruzamento de acordes que ocorre nos cc.8-9: a dupla sequência dos acordes de 4ª perfeita e trítone, de 4ª perfeita com duplicação à oitava e do acorde de associações tonais Fá#-Sib também com 8ª. Este cruzamento inclui ainda a 8ª simples Lá que se desloca da pauta inferior do piano, no c.8, para a pauta superior no c.9. O cruzamento termina a meio do c.10 com o movimento simétrico convergente das linhas do canto (Sol-Fá#-Fá natural) e das oitavas do baixo (Sol#-Lá-Lá#), conduzindo à reexposição do motivo formante da canção com poucas alterações (c.11). Apesar da carga emocional desta secção, a intencional coincidência do verso *Von allen dingen ist nur dieses not* (*De todas as coisas só isto falta*) com a clareza da reexposição motívica, imprime às palavras um tom de ironia amarga. Ritmicamente, esta passagem caracteriza-se pelo choque entre fórmulas objectivantes sincopadas (células de duas fusas e colcheia nos cc.8-9 e as entradas do canto em *Dienst* e *Von*, nos cc.9-10) de conteúdo intervalar predominantemente cromático, com fórmulas objectivantes de conteúdo diatónico (cc.8-10, acordes de 4ª e 8ª e ainda de duas 4as sobrepostas), não sincopadas, mas acentuadas pelo compositor de modo a sofrerem um efeito artificial de síncopa.

Segundo as correspondências estabelecidas na análise da 1ª canção entre tipos rítmicos e conteúdo intervalar, ao elemento cromático associa-se a síncopa e ao diatónico as fórmulas objectivantes, estas subordinadas aos tempos fortes do compasso. Se ao primeiro vector intervalar se fizer corresponder a projecção autobiográfica do compositor na figura do Homem e ao segundo a imagem ou a essência da Mulher, assume-se que no gesto irado exposto em A2 — coincidente com o clímax da canção — a revolta pessoal se sobrepõe à memória do amor, sendo tal sobreposição totalmente conforme ao critério de contrastes que orienta a distribuição poético-musical da canção.

Exemplo 70:

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled 'c. 8', shows a vocal line with lyrics 'Dienst und Lohn Ge - wä - rung und Ver -' and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *f* and a crescendo leading to *ff*. The second system, labeled 'c. 10', shows a vocal line with lyrics 'bot, von al - len Din - gen ist nur die - ses' and a piano accompaniment. The piano part has dynamic markings of *ff* and *p*, and a tempo marking 'breit'.

cc.12-18

A secção B2 (cc.12-16) leva a indicação de *langsamer (più lento)*, que vigora até ao fim da canção. Tal como em B1, é uma passagem livremente imitativa entre vozes, embora texturalmente menos densa que aquela, estando em jogo apenas três vozes (incluindo a parte vocal). Tanto o canto como as linhas do piano parecem pertencer a recitativos sobrepostos, não servindo a música do piano como mero suporte do estilo recitativo da voz. Esta conformidade confere uma enorme imaterialidade a ambos os discursos, onde se ocorrem duas acções simultâneas: o curso dos pensamentos e o curso das lágrimas. No início do 6º verso (c.12) em *Und weinen (E chorar)*, o canto reformula a melodia dos cc.3-5, incluindo as duas primeiras notas da frase seguinte. O lançamento da frase assinala uma sincronia rítmica com o piano (um factor apelativo à atenção do ouvido), divergindo canto e piano a partir do c.13 rítmica e intervalarmente: o canto em tercinas de colcheias (conteúdo intervalar cromático) e o piano com ritmo objectivante ligeiramente deslocado por efeito de síncope (conteúdo intervalar misto de tons inteiros e cromático). No piano, o ritmo do fragmento motivico temático-cromático relativo a *weinen (chorar)* repete-se (na linha

inferior) por mais duas vezes, nos cc.14-15. Esta figura rítmica já integrara a primeira frase do piano no início de B1, mas a sua reiteração revela agora a sua verdadeira identidade: a imitação do choro. Trata-se de um elemento rítmico que vai reaparecer, simples ou variado, nas três canções seguintes e que está associado a significados como *angst* (“medo”) na 7ª canção, a *zu sehr gespannte sehne* (*corda por demais tendida*) na 8ª canção, e ainda ao adjetivo *spröde* (“áspero”) na 9ª canção. Este motivo e suas variantes revela-se um contributo eficaz para o reforço da coesão rítmica entre um grupo de canções cujo assunto poético se centra na angústia psicossomática causada pelo desejo físico não correspondido.

A segunda reexposição ou A3 (cc.16-18) consiste na reformulação exacta das notas dos acordes do c.1 (com anacrusa) em figuras arpejadas ascendentes de quatro semifusas, inscritas num desenho geral descendente que termina, ali como aqui, na oitava contragrave Sib (c.16). Dir-se-ia que a sonoridade deste episódio anuncia já a escrita dodecafónica da *Suite para Piano* op. 25, soando como uma série (incompleta) de dez tons da escala cromática. A frase final do canto descreve uma melodia de orientação semelhante (intervalos ascendentes sobre um desenho geral descendente) a qual, utilizando apenas os intervalos de 2ª menor e 2ª Maior do motivo de entrada, causa o maior contraste possível com a posição aberta das notas antecedentes do piano. Este episódio das fusas situa-se organicamente na linha de separação as secções B2 e A3, que formam entre si ritmicamente um binómio ritmicamente acelerador e desacelerador, sem que nele a síncopa apareça de forma regular.

A aceleração contida em B2 começa com as tercinas do canto que descrevem o significado sensorial de *dass die bilder immer fliehen* (*que as imagens fogem sem cessar*) e que são rematadas por duas semicolcheias, já no c.14, em *fliehen* (*fogem*). A aceleração prossegue, sempre no canto, através das figuras rítmicas sensoriais do c.14, exprimindo esta aceleração o sentido do verso *Die in schöner finsternis gediehen* (*Que medravam na mais bela escuridão*). O significado do verbo (que tem como sinónimo “crescer”) propaga-se no piano às figuras de fusas, encerrando com toda a lógica uma progressão de unidades de tempo que, iniciada com tercinas de colcheia, passa a semicolcheias e termina em fusas. Uma semínima sincopada no canto sobrepõe-se à descida das células de fusas (c.16), imprimindo sentido explicativo à proposição *Wann* (*Quando*), e iniciando a desaceleração rítmica. O termo desta desaceleração encontra-se no verbo *drohen*, que literalmente

significa “ameaçar” mas que neste contexto é sinónimo do “avançar” da manhã e, portanto, da dissipação da noite. O canto permanece só em cena, soando, tal como em A1, sobre a oitava contragrave Sib do piano, a qual estabelece, na estrutura da canção, uma correspondência interna de significados sob o duplo signo da morte: ter morrido para todo o trabalho (o mesmo que desistir da vida) e a aproximação da fria aurora que vem aniquilar a noite.

2. Tipologia rítmica

2.1. Ritmos objectivantes

Figuras rítmicas diversas de tipo objectivante predominam nas secções A1, A2 e A3, nos dois primeiros casos associadas às expressões de dureza que o poema contém (morte ou desistência, indignação e raiva) e no último a uma informação relativa ao tempo cronológico da acção (a manhã que se aproxima). Nas secções A1 e A2, estas figuras correspondem, portanto, à primeira das partes dos opostos raiva/recordação que ditou a estrutura da canção. Num poema de conteúdo aparentemente emocional no seu todo, Schönberg criou zonas de ritmificação objectivante nos 1º, 4º, 5º e 8º versos, desenhando assim um enquadramento simétrico para os conteúdos mais emocionalmente apelativos do poema. Estes ritmos combinam-se com sequências de acordes mistos cromáticos/diatónicos, suscitando esta fusão um maior envolvimento das qualidades de género masculino e feminino que nas canções anteriores. Os acordes de passagem inteiramente diatónicos sob os 4º e 5º versos (cc.8-11), nesta linha interpretativa poder-se-ão, portanto, entender como apontadores do receptor da ira do amante — a Mulher. A lista das figuras rítmicas objectivantes inclui os seguintes exemplos:

- a) células binárias de colcheias: c.1, sob *Jedem werke bin ich* (*Para todo o trabalho estou*); cc.10-11, em *Von allen dingen ist nur dieses not* (*De todas as coisas só isto falta*); c.17, sob *der kalte, klare morgen* (*a fria e branca aurora*);
- b) células quaternárias (não sequenciais) de semicolcheias: c.9, em *ge-währung und ver-bot* (*li-cença e inter-dição*);

- c) células binárias pontuadas de colcheia e semicolcheia: c.1, em *fürder tot* (*doravante morto*); c.11, sob *dieses* (*esta*);
- d) variante da anterior, no piano, incluindo duas fusas: cc.8-10, suportando o verso dos “assuntos contrários” (*Dienst und lohn*, etc.);
- e) célula pontuada de semínima e colcheia: c.18, em *droht* (*ameaça* ou *avança*).

Não só nas secções A da canção ocorrem formulações rítmicas de tipo objectivante. Há articulações pontuadas nas secções B1 e B2, tanto no canto como no piano, que conferem precisão de recorte a um discurso poético à primeira vista exclusivamente subjectivo e sentimental. Neste sentido, trata-se da ocorrência de uma espécie de “função intermédia” da rítmica objectivante, aplicada, no presente caso, à articulação de significados como *nahzurufen* (*imaginar*, lit. “convocar” ou “chamar”), *auszuspinnen* (*entertecer*), *sinnen* (*pensamento*) e *reden* (lit. “palavras”) que, tal como nas canções anteriores, se unem pelo serviço explicativo da oração, reportando-se a valores abstractos ou intelectuais. Há na canção, porém, uma célula rítmica de morfologia objectivante que serve propósitos descritivos de ordem emocional: a célula pontuada de colcheia e semínima, precedida de anacrusa de semicolcheia, que está associada ao significado de *weinen* ou “chorar”. Sendo uma célula de fusão entre o nível objectivante (intelectual) e o sincopado (emocional), só se entende como expressão do propósito schoenberguiano de evitar um sentimentalismo excessivo, tal como fora a sua preocupação ao compôr o 3º andamento do 2º *Quarteto para Cordas*. Esta célula surge na pauta superior do piano como anacrusa para o c.3, introduzindo o primeiro verso rememorativo do poema, mas só a partir do início de B2 (c.12, pauta inferior do piano e canto) é utilizada motivicamente em descrição musical do choro. Nesta secção, a sua colocação dentro do compasso torna-a sincopada, caindo sistematicamente a nota pontuada (que é o vértice do motivo de três notas) sobre o 2º tempo.

Ritmos objectivantes	<i>Jedem werke</i> (todo o trabalho) <i>allen dingen</i> (todas as coisas) <i>kalte, klare morgen</i> (fria e branca aurora) <i>gewährung und verbot</i> (licença e interdição) <i>dienst und lohn</i> (serviço e paga) <i>fürder</i> (doravante) <i>dieses</i> (esta) <i>droht</i> (ameaça, avança)
-----------------------------	---

2.2. Síncopas

A relação entre síncopas e a estrutura poética revela que, apesar de uma predominância dos ritmos objectivantes e sensoriais na textura da canção, o factor síncopa ou seja, a “deslocação” rítmica emocional, foi determinante para a articulação das frases. Todos os versos começam musicalmente com síncopa, à excepção do primeiro, onde a anacrusa se entende como uma inversão ou antecipação da síncopa. No interior dos 4º e 6º versos, da pontuação do poema resultam igualmente entradas sincopadas do canto, coincidindo a segunda das quais com a célula motívica de *weinen* (c.12). Apesar de esta célula consistir numa sincopação de um ritmo objectivante, poderá ver-se nela uma aplicação livre da síncopa como motor de movimentos de aceleração e desaceleração; no presente contexto, a célula encontra-se dentro da aceleração contida em B2, inserindo-se no único padrão sincopado de aceleração que a canção regista e que, apesar de descontínuo, é verificável nos cc.12, 13 (sem anacrusa de semicolcheia), 14 e 15.

Síncopas	<i>weinen</i> (chorar)
-----------------	------------------------

2.3. Ritmos sensoriais

Existe uma considerável diversidade de ritmos sensoriais em *Jedem werke*, associados a conteúdos intervalares de natureza temático-cromática e de tons inteiros, tal como se verifica na 1ª canção do ciclo. Ocorrem nas secções B1 e B2 da estrutura, contribuindo para a função descritiva da informação poética referente à imaginação do personagem. Estes ritmos surgem quer sob a forma de figuras quaternárias, quer ternárias:

- a) sequências de quatro semicolcheias: cc.5-7, relativas a *sinnen* (*pensamento*) e a *Neue reden mit dir auszuspinnen* (*Contigo tecer novos diálogos*);
- b) sequência de tercinas (no canto): c.13, sob *Dass die bilder immer fliehen* (*Que as imagens fogem sem cessar*);
- c) sequência de células de quatro fusas: c.16, relativa a *gediehen* (*medravam*).

Ritmos sensoriais	<i>sinnen</i> (<i>pensamento</i>) <i>Neue reden</i> [...] <i>auszuspinnen</i> (<i>tecer novos diálogos</i>) <i>bilder</i> [...] <i>immer fliehen</i> (<i>imagens que fogem sem cessar</i>)
--------------------------	--

Canção n.º 7 — *Angst und hoffen*

Nicht zu rasch (♩ ca 80)

Angst — und Hof - fen wech - selnd mich be - klem - - men,

mei - ne Wor - te sich in Seuf - zer deh - nen; mich be - drängt so

rit. - - - - - Langsamer (♩ ca 56)

un - ge - stü - mes Seh - - nen, daß ich mich an Rast und Schlaf nicht keh - re,

9 daß mein La - ger Trä - - - - - nen schwem - men, daß ich je - - de

10

11

p fp f

Sehr langsam (♩ = 40)

12 Freu - de von mir weh - - re, daß ich kei - nes Freun - des

13

14

3

p

15 Trost be - geh - re.

16

17

18

19

pp

<i>Angst und hoffen wechselnd mich beklemmen, Meine worte sich in seufzer dehnen, Mich bedrängt so ungestümes sehnen, Dass ich mich an rast und schlaf nicht kehre, Dass mein lager tränen schwemmen, Dass ich jede freude von mir wehre, Dass ich keines freundes trost begehre</i>	Angústia e esperança oprimem-me à vez, Minhas palavras dilatam-se em suspiros, Assalta-me um desejo tão impetuoso, Que ao repouso e sono eu não volvo, Que as lágrimas inundam o meu leito, Que eu toda a alegria de mim afasto, Que eu nenhum consolo amigo desejo.
--	--

A estrutura musical de *Jedem werke* serviu de modo teatral a dialética que opõe dois estados de alma de recorte nítido — revolta vs. imaginação sentimental; às secções A1 e A2, cordais e extrovertidas, contrapõe-se em B1 e B2 uma escrita linear de carácter nostálgico — uma oposição reforçada pelos contrastes entre um discurso rítmico incisivo e objectivante em A, e sensorial e evocativo em B; no final da canção, finalmente se quebra a ira, dando lugar à prostração e ao vazio, quebrando-se igualmente (excepto na conformidade intervalar) o padrão de valores identificadores de A1 e A2, de certo modo rompendo-se igualmente a simetria implícita à estrutura da canção. Na canção seguinte, *Angst und hoffen*, esta dialética prolonga-se no esconso da psique do personagem masculino, servindo de suporte a uma cena musical que descreve com extrema minúcia um quadro mental próximo do da nevrose depressiva. Sentimentos de angústia e de esperança sucedem-se tão rapidamente que a resposta física correspondente - o corpo, perceptível na violência física de *Jedem werke* — deixa de ser possível, dando lugar a uma linearidade mórbida, onde apenas no palco da imaginação do personagem se jogam as contradições. Daqui resultam duas consequências. Em primeiro lugar, para dar o máximo de relevo ao discurso da mente, Schönberg suprime a pauta inferior do piano (o corpo), resultando da intersecção entre os campos sonoros do canto e da pauta superior uma escrita concentrada como em mais nenhum lugar do op. 15. Canto e piano irradiam deste núcleo como dois registos de um mesmo instrumento. Em segundo lugar, a ocultação temporária do corpo do personagem explica que o elemento síncopa — desde o início do ciclo intimamente ligado

ao plano das emoções e, derivando daí, ao impulso sexual, esteja agora menos presente na estrutura rítmica. O desejo físico foi substituído pela memória do desejo — logo, uma sensação —, temporariamente desprovida de realidade, a qual se exprime exclusivamente através de formulações rítmicas intelectuais objectivantes com as quais se intercalam ritmos sensoriais apenas à rememoração insistente de sensações.

1. Forma musical e percurso poético

O poema divide-se em duas partes. Os primeiros três versos expõem os sentimentos em causa — *Angst und hoffen* (*Angústia e esperança*) e *ungestümes sehnen* (*desejo impetuoso*) —, e os quatro últimos enumeram os sintomas daí resultantes. As sete frases do canto correspondem aos sete versos do poema, cuja pontuação foi respeitada por Schönberg, apesar dos desvios intencionais à anáfora²⁰⁵ presente nos quatro últimos versos. A intervenção de Schönberg sobre a estrutura do poema é, porém, complexa. Em primeiro lugar, ao esquema de rimas *abbbabb* contrapõe-se no canto um esquema de rimas musicais *aaabbbb*, onde em *a* se agrupam intervalos descendentes de âmbito alargado (7ª Maior e 9ª menor) e em *b* intervalos descendentes de âmbito reduzido (2ª Maior e 2ª menor), à excepção da terminação ascendente do quarto verso (c.8, com 2ª menor ascendente). Em segundo lugar, para evitar a monotonia da anáfora, Schönberg colocou os inícios dos quatro versos anafóricos *dass ich*, *dass mein*, *dass ich* e *dass ich* em quatro posições métricas diferentes dentro dos compassos, preservando assim a fluidez da prosa musical. Mas a principal intervenção sobre a estrutura do poema foi a imposição de uma estrutura tripartida do tipo A1-B-A2 a um poema de estrutura bipartida, distribuindo o compositor os versos pelas partes da seguinte maneira: em A1 (cc.1-8) os quatro primeiros versos, em B (cc.9-13) os dois versos seguintes e em A2 (cc.13-19) apenas o verso final. A originalidade desta opção prende-se com o facto de o quarto verso — o primeiro da anáfora — se incluir na primeira parte da canção, ficando deste modo deslocado do seu habitat natural, que seria portanto a secção B, explicativa de A1. Assim esbateu Schönberg o impacto da introdução da anáfora e da lógica bi-polar do poema. Para se compreender esta opção é necessário observar-se antes o plano formal da canção.

²⁰⁵ Figura retórica que consiste na repetição de uma ou mais palavras no início de uma sequência de versos.

A estrutura musical abrange um esquema de variações sobre o motivo exposto nos dois primeiros compassos. O motivo foi subsequentemente desenvolvido variacionalmente ao longo da secção A1, a qual comporta praticamente metade dos compassos da canção; no termo desta secção (cc.7-8), o quarto verso do poema (e o primeiro da anáfora) que, como acima se referiu, tem um tratamento de excepção devido à rima musical ascendente, serve de legenda a uma variação onde o motivo do c.1 se reconhece sem dificuldade: *Dass ich mich an rast und schlaf nicht kehre* (*Que ao repouso e sono eu não volto*), isto é, uma recusa do exercício do pensamento lógico. As duas secções seguintes, equilibradas entre si, representando cada uma delas sensivelmente um quarto da extensão total, resultam como variações directas do enunciado motivico dos cc.1-2. Na secção B, o motivo é exposto na horizontal, em arpejos recorrentes mas, no seu traço mais reconhecível — em versão cordal — ressurgue no início e termo de A2 onde, no epílogo da canção (cc.18-19), é apresentado da forma mais compacta possível. A partir deste ponto poderia ter início uma nova série de variações, apesar da formulação conclusiva dos acordes, longos e acentuados. Na ausência de um clímax dinâmico ou emocional, na recorrência cíclica do motivo de forma reconhecível e na neutralização da lógica causa-efeito implícita à distribuição dos versos do poema se revela, pois, o propósito dramático que Schönberg desenvolve em *Angst und hoffen*: o retrato do percurso fechado e circular da argumentação do personagem, descrevendo-o musicalmente como alguém que mentalmente se encontra num beco sem saída, retornando sucessivamente aos mesmo argumentos. Schönberg aproveitou o efeito repetitivo da anáfora apenas para criar a sua própria versão de um discurso tocado de demência, prefigurando-se aqui alguns dos traços característicos de *Erwartung* e de *Die Glückliche Hand* — a nevrose e os percursos labirínticos da mente humana.

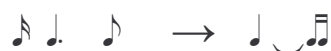
A raiz do motivo temático é formada pelo acorde de tríade aumentada Solb-Sib-Ré e pelo acorde de trítone e 4ª Fáb-Sib-Mib que o piano expõe no c.1. Ambos os acordes se centram na nota Sib, a partir da qual as vozes extremas se deslocam em sentido simétrico divergente. O conteúdo intervalar do primeiro acorde é de tons inteiros — ao qual está associada no op. 15 a expressão musical de sensualidade — enquanto que o outro é o acorde de fusão cromático/diatónico, que abunda tanto no op. 15 como no geral desta fase de produção de Schönberg. Este motivo cordal tem um prolongamento de duas 3as menores descendentes (conteúdo intervalar temático-cromático), o qual vai ter um

desenvolvimento sequencial importante na secção expositiva A1. Durante o enunciado motivico, a melodia do canto inclui as notas extremas dos acordes e as notas das terceiras, em desbobrimento rítmico. A partir do 2º tempo do c.2, a divergência de movimento entre canto e piano mantém-se consequente até ao final da canção, desaparecendo a colagem melódica e harmónica inicial. A marca desta emancipação é notória na melodia vocal do c.3 onde, pela única vez na canção, surge uma sequência maioritariamente diatónica — Ré-Mi-Sol-Lá-Ré — delimitada por dois intervalos temáticos-cromáticos (2ª menor no c.3 e trítone no c.4); no piano, o motivo cordal e seu prolongamento de terceiras é repetido inversamente e em sentido descendente no 2º tempo do c.2 e 1º tempo do c.3, concorrendo nos três primeiros compassos da canção elementos dos três vectores intervalares formantes do ciclo para a expressão da legenda poética nuclear da canção — *Angst und hoffen wechselnd mich beklemmen* (*Angústia e esperança oprimem-me à vez*). A repetição exacta dos acordes motivicos e respectiva condução de partes reaparece apenas no final da canção mas a variação dos cc.7-8 reexpõe-nos (transpostos à 4ª superior e com o mesmo movimento divergente) de forma reconhecível. Nesta distribuição do material motivico se percebe, pois, uma sinalética simetrizante que é conforme ao espírito cíclico da estrutura. A projecção linear dos acordes é ainda visível na parte de piano dos cc.9-10, no início da variação que a secção B representa. A secção A2 é bipartida. A primeira parte (cc.14-16 com anacrusa) contém, no piano, uma dupla sequência de quatro acordes, dos quais os dois primeiros derivam do motivo das 3as — acorde de 6ª menor e 3ª Maior (Dó-Láb com duplicação do baixo) e acorde de trítone e 3ª Maior (Dó#-Sol-Si); os dois acordes seguintes são os do motivo, numa variante que inclui a transposição do acorde de tons inteiros à 3ª Maior inferior (Ré-Fá# ou Solb-Sib) e um encadeamento descendente à 2ª menor com o o acorde de 4ª e trítone (Sib-Mib-Lá). A segunda parte de A2 inclui os últimos quatro compassos da canção, onde prossegue a saturação reexpositiva do motivo cordal através de nova enunciação dupla, inscrevendo-se as durações numa desaceleração rítmica que começa com colcheia e termina em mínima (cc.18-19), em precisa duplicação da semínima original. A observação do detalhe rítmico permite um aprofundamento da leitura poética da canção.

cc.1-8

Nos dois primeiros compassos encontra-se uma alternância rítmica entre figuras binárias e

ternárias que é decorrente dos significados do poema. Esta dialética projecta desde o começo de *Angst und hoffen* a tensão entre razão residual e pulsão emocional que rege todo o poema, dela resultando um quadro psicossomático de extrema nitidez. Schönberg estabelece nos dois primeiros compassos da canção um critério rítmico que é igualmente válido para a secção reexpositiva A2: ritmos ternários para significados de conteúdo emocional e ritmos binários de tipo objectivante para significados de carácter racional. A notação diferenciada de cifra de compasso no início da canção, onde a parte de canto se inscreve num binário simples e a do piano num binário composto, fortalece esta separação. No canto, três células de semínima ligada a semicolcheia e de semicolcheia articulam os significados de carga emocional *Angst und hoffen* (*Medo e esperança*) e *beklemmen* (*oprimem*). O ritmo do motivo *weinen*, ou do “choro” da 6ª canção (*Jedem werke*), sofre aqui uma mutação, apresentando-se numa versão de dois pulsos cuja repetição, sob as palavras-chave *Angst und hoffen*, compensa auditivamente a ausência da anacrusa:



Trata-se de um agente rítmico que se altera ao longo do grupo central de canções — da 6ª à 10ª — trazendo uniformidade rítmica a uma linha de significados próximos entre si. No encadeamento específico das 6ª e 7ª canções, esta célula como que prolonga o “choro” de *Jedem werke* através do binómio “medo” e “esperança”.

No primeiro tempo do c.2, em sincronia rítmico-melódica parcial com o piano, a linha vocal interrompe o seu discurso ternário para (com quiáltera de quatro colcheias, uma figura rítmica objectivante) exprimir o conteúdo operacional ou intelectual implícito ao verbo *wechseln* (lit. “trocar” ou “alternar”). Não só o ritmo de quiáltera mas o contorno intervalar da figura onde *wechselnd* se inscreve se adequam perfeitamente ao sentido de permuta intrínseco ao verbo: o padrão melódico sugere que a sequência cromática a que as células intervalares de 3ª menor descendente/ascendente pertencem poderia prolongar infinitamente o sentido do texto para “angústia e esperança oprimem-me *alternada e constantemente*”. No piano, o ritmo é binário simples (duas semínimas e quatro colcheias), possibilitando que o canto detenha a primazia na articulação da expressão do texto. A ausência de colorido naturalista na parte instrumental é compensada por sucessivas intersecções das frases do canto e do piano (estando o início destas marcado por sinais de *tenuto*), reflectindo este desfasamento a oposição de contrários inerente à informação poética.

No 2º tempo do c.2 há uma sobreposição rítmica clara entre figuras binárias simples (piano) e compostas (canto), prolongando-se no piano a linha descendente de intervalos de 3ª menor iniciada sob *wechselnd*, em representação da pressão vertical implícita ao verbo *beklemmen* (lit. “oprimir”), ao mesmo tempo que se prolonga a ideia de infinidade derivada de *wechselnd*. Por acréscimo se conclui que esta opressão é progressiva e aumentativa. De novo, um aprofundamento de significados permite corrigir a formulação do subtexto acima sugerida: “angústia e esperança oprimem-me *alternadamente e cada vez mais*”. O contorno melódico das células ternárias do canto representa, por sua vez, a interpretação que Schönberg fez do significado de *seufzer* (*suspiros*), que se encontra no verso seguinte (cc.3-4) — *Meine worte sich in seufzer dehnen* (*Minhas palavras dilatam-se em suspiros*), onde o verbo *dehnen* (lit. “dilatar”, ou “alargar”) comanda o aumento gradual de âmbito destes intervalos cadentes (6ª menor, 7ª menor e 9ª menor). Nos cc.3-4, o canto, agora em compasso binário simples, absorve a pulsação binária simples do piano para corresponder ao sentido intelectual de *Meine worte* (*Minhas palavras*), onde se encontra a única convergência da canção entre ritmo objectivante e conteúdo intervalar diatónico.

Na alternância de cifras de compasso se reflecte também o assunto poético. Se Schönberg escreveu os dois primeiros compassos do canto em 6/8 foi por considerar que o seu conteúdo poético era maioritariamente emocional e subjectivo. Optando por substituir nos cc.3-4 o binário composto por binário simples, sendo tratado o ritmo do canto de modo a que este se uniformizasse com o do piano, agiu conforme o conteúdo poético, agora predominantemente objectivante. A tercina do piano do último tempo do c. 4, sublinhando a imponderabilidade do verbo *dehnen*, ajuda à compreensão de que o percurso rítmico vocal tenha evoluído de um pólo objectivo para um pólo subjectivo. A tercina do piano confere ainda um efeito naturalista de distensão ao discurso musical, que é sublinhado pelos sinais de *tenuto* sob as três colcheias da tercina, tornando-as particularmente expressivas.

Nos cc.5-6, o binário composto é comum a canto e piano devido ao conteúdo poético predominantemente emocional e subjectivo do verso *Mich bedrängt so ungestümes sehnen* (*Assalta-me um desejo tão impetuoso*). Uma nova quiáltera de quatro semicolcheias (em sobreposição com figura ternária do piano) se insere na parte vocal para imprimir recorte ao adjectivo *ungstümes* (*impetuoso*), mas agora sem um contorno melódico que suscite a ideia de permutabilidade ou de continuidade de *wechselnd*. Após a quiáltera, a

linha cromática ascendente de 3as menores no piano (c.6) — que é um produto sub-motívico dos acordes do c.1 —, conclui a trajetória musical circular que desde o c.2 serviu a argumentação poética. Pela ênfase que lhes é imposta pelo *ritenuto* e respectiva agógica — convocando a imagem de um coração em risco de parar — a identidade das sequências de 3as pode agora fixar-se no significado de *sehnen* (*desejo*), revelando-se o desejo físico como o agente causador das tensões que opõem “angústia” a “esperança” e “palavras” a “suspiros”.

No termo da secção A1 (cc.7-8), a indicação de tempo mais lento (*Langsamer*) é a segunda etapa de uma evolução do tempo musical em direcção a uma espécie de ponto de paragem no final da canção. Os cc.7-8 consistem numa variação motívica onde se situa o momento mais longo de sobreposição rítmica da canção: figuras quaternárias e binárias pontuadas no canto (em 2/4) e figuras ternárias no piano (permanecendo a 6/8). O sentido explicativo implícito à anáfora que aqui se inicia justifica a articulação rítmica objectivante do canto mas a densidade rítmica que se desprende da sobreposição emana directamente do sentido do verso: *Dass ich mich an rast und schlaf nicht kehre* (*Que ao repouso e sono eu não volto*). Sob as notas do canto, o piano reexpõe o motivo inaugural da canção, imitando por quatro vezes nas notas extremas a célula descendente da linha vocal do c.1.

cc.9-13

A secção B começa em compasso binário simples, comum a canto e piano. A indicação de tempo *Langsamer* continua válida ao longo da nova secção, apesar de a regularidade rítmica das figuras de quatro semicolcheias do piano (por oposição ao ritmo vocal ofegante, representativo dos suspiros convulsivos) transmitir uma sensação de tempo ainda mais lento. A secção B é introduzida pela exposição horizontal, no piano, das notas do acorde de 4ª e trítone, antecedidas por um Sib pertinente ao acorde motívico de tons inteiros, prolongando-se esta textura linear até ao fim da secção. A textura rítmica deste desenho é sequencial e típica dos ritmos sensoriais, o que aqui se justifica pela imagem contida no verso *Dass mein lager tränen schwemmen* (*Que as lágrimas inundam o meu leito*). É mais uma representação sensorial do elemento “água” cujas metamorfoses percorrem todo o op. 15²⁰⁶. A regularidade do padrão de quatro semicolcheias foi

²⁰⁶ Um desenho rítmico semelhante encontra-se na 1ª canção do *Pierrot Lunaire* (*Mondestrunken*). Nos cc.1-6, a regularidade rítmica, associada à repetição das frases em *ostinato*, descreve *Den Wein, den man mit Augen trinkt* (*O vinho, que se bebe com os olhos*), um significado poético próximo do do caso em análise.

interrompida apenas por duas vezes: no 2º tempo do c.10, onde duas colcheias se aproximam do ritmo do canto em sincronia rítmico-melódica quase perfeita, de modo a que a duplicação de valores fosse compatível com o sentido aumentativo do tempo verbal *schwemmen* (*inundam*); no final do cc. 12, quando as duas últimas semicolcheias são substituídas por uma tercina de semicolcheia, antecipando o sentido do verbo *wehren* (“volver”, “voltar” ou “tornar”), que implica movimento de retorno, requerendo, portanto, uma quebra da regularidade das semicolcheias.

Ao longo da secção B, o ritmo da parte vocal é de tipo objectivante, prestando-se a uma nova divisão entre articulação intelectual do assunto poético e descrição musical naturalista. O desenho melódico da parte vocal não é, porém, conflituoso em relação ao do piano, mantendo-se o padrão direcciona simétrico convergente/divergente entre ambos. Nesta secção ocorrem dois subtis efeitos de síncope na parte vocal: em primeiro lugar, no c.9, na entrada do canto, a figura de duas fusas e duas semicolcheias após pausa de semicolcheia em anacrusa de semicolcheia, ao mesmo tempo que mimetiza o nervosismo da fala resolve um problema de prosódia, criando um efeito separador entre ritmo sensorial no piano e objectivante no canto; em segundo lugar, o alongamento sincopático de *tränen* (*lágrimas*), na transição dos cc.9-10, traz uma qualidade emocional a esta palavra-chave.

Com início no 2º tempo do c.11, encontra-se na parte vocal uma reedição da célula motívica que no c.2 está associada ao sentido de permuta (verbo *wechseln*). Se aí o ritmo era de quátera de quatro semicolcheias, agora é de incisivas células pontuadas de marcha — em ambos os casos, ritmos objectivantes. No c.11, a célula pontuada de marcha presta-se à articulação do advérbio *jede* (lit. “toda e qualquer”) presente no verso *Dass ich jede freude von mir wehre* (*Que eu toda a alegria de mim afasto*), que é um significado intelectual. Schönberg recolheu no 1º tempo do c.2 um modelo de permutabilidade intervalar que reeditou no c.12, modelo este que envolve 3as menores descendentes/ascendentes por meio-tom. A permuta intervalar, que é sugestiva de um prolongamento indefinido de si própria, expande assim o efeito do verso de modo a que a ideia poética se prolongue também como se *alegria que eu constantemente de mim afasto* fosse o verdadeiro texto. Este gesto ampliador acentua-se no termo do verso (canto, c.13), com a mutação da célula pontuada de colcheia e semicolcheia em semínima pontuada e colcheia sob *wehre* (*afasto*), espacializando-se o sentido do verbo.

cc.14-19

O primeiro compasso da secção A2 (*Sehr langsam*²⁰⁷ ou *lento molto*) está anotado em 3/4 (donde se presume uma equivalência interna a um binário composto) e os seguintes em 2/4 até ao final da canção. No c.13, o acorde de 6ª menor e 3ª Maior (Dó-Láb com duplicação do baixo) inicia um movimento convergente de vozes que conduz à reexposição motívica no compasso seguinte, lembrando a morfologia rítmica do canto do c.1. A ritmificação do canto é, porém, objectivante, apesar de o verso *Dass ich keines freundes begehre* (*Que eu nenhum consolo amigo desejo*) ter uma conotação fortemente subjectiva. Tal escolha deriva provavelmente do facto de o verbo *begehren* (“desejar”) se incluir numa formulação negativa (*keines*, ou *nenhum*), convocando ritmos não emocionais e, portanto, binários simples. A reforçar esta intenção estão ainda os acentos sobre os acordes do piano que, nos cc.14-15, conferem alguma secura à ideia da “negação de consolo”.

No c.16 inicia-se o breve poslúdio que contém a reexposição final do motivo sob a forma de uma dupla variação. A desaceleração rítmica que termina com o enunciado do tema em mínimas articula-se segundo um plano de anacrusas em vez de síncopas, contrariando a norma vigente no op. 15: as três últimas frases do piano começam em anacrusa (cc.13-14 e 16), em contraste com os inícios de frase no 1º tempo dos compassos iniciais das secções A1 e B. Esta desaceleração tem lugar já dentro do *Sehr langsam*, onde a agógica empresta especial realce à citação final do motivo, pondo em relevo uma intenção descritiva da paragem do tempo musical. Considerando o plano regressivo

²⁰⁷ A indicação de *Sehr langsam* (*Lento molto*) levanta algumas dúvidas quanto à sua autenticidade. A Universal Edition não seguiu nenhuma das equivalências da autoria de Schönberg que se encontram nos manuscritos das duas versões da canção. Na primeira versão, a equivalência faz-se entre aquilo que é provavelmente uma colcheia e uma semínima pontuada. Tanto a haste da colcheia (demasiado fina) como o ponto de aumentação da semínima (demasiado grande) devem ter levado os editores a considerar que se tratava de acidentes derivados da escrita rápida de Schönberg, tendo-os eliminado na edição que se conhece. Sem nova indicação metronómica (como existe de facto da mão do compositor na segunda versão do original), a equivalência entre semínimas neutraliza a indicação de *Sehr langsam*, mantendo-se o tempo, obviamente, o mesmo. Na segunda versão, Schönberg fez uma equivalência entre semínima e semínima com ponto de aumentação, numa caligrafia clara. É aqui que o problema começa: se se trata de fazer equivaler a semínima do *Langsamer* (c.7) à semínima pontuada do *Sehr langsam*, é um erro pois isso conduziria a um tempo mais rápido; se se pede a equivalência da mínima pontuada do *Langsamer* à semínima do *Sehr langsam*, então o tempo tornar-se-á indubitavelmente um pouco mais lento. Apesar de esta segunda hipótese ser a mais plausível em termos de autenticidade e de lógica performativa, persiste ainda alguma incerteza quanto aos valores da equivalência propostos por Schönberg: é que a semínima pontuada, que foi a unidade escolhida para fazer equivaler o tempo que vem de trás (no único binómio que possibilita a desaceleração recomendada), seria normalmente conforme a compassos compostos, o que não é o caso pois está-se em 2/4 desde o c.9. Poderia ter Schönberg tido nesse momento o binário simples em mente tal como se se tratasse de binário composto? Uma resposta afirmativa não pode ser avançada com toda a certeza. O certo é que a versão oficial da casa Universal não faz justiça a este problema, simplificando-o de forma impossível de entender sem uma consulta dos manuscritos.

subjacente à evolução do tempo da canção, compreende-se que neste processo se reveja a interpretação que Schönberg fez do quadro emocional do Homem, fazendo corresponder a secção A1 ao momento de maior perda de energia do personagem, e A2 à queda na apatia (esta patente também no termo da canção anterior). No congelamento final da acção musical se reflecte, pois, em *Angst und hoffen* o amor espezinhado pela realidade fria do quotidiano. Vem a propósito citar T. W. Adorno que, numa nota extraída à *Filosofia da Nova Música*, afirma que “a laceração do expressionismo provém da irracionalidade orgânica. Mede-se segundo o gesto repentino e a imobilidade do corpo. [...] O seu ritmo é o da vigília e do sono. [...] Paul Bekker chamou uma vez o expressionismo de Schönberg de *música fisiológica*”.²⁰⁸

2. Tipologia rítmica

2.1. Ritmos objectivantes

A separação entre ritmos binários simples e compostos que ocorre nas secções A1 e A2 da canção, em correspondência com assuntos poéticos de natureza objectiva e subjectiva, não basta para explicar o critério de ritmificação do texto. Aplica-se aqui o que T. W. Adorno diz sobre os níveis harmónicos da ópera *Die Glückliche Hand* — “a insaciável sobreposição de complexos harmónicos como alegoria da complexa estratificação do sujeito psicológico”²⁰⁹ -, pois as sequências regulares de semicolcheias que descrevem de forma naturalista o episódio das lágrimas (secção B) são também um ritmo binário que, de acordo com a presente tipologia, se inscreve na família dos ritmos sensoriais. As restantes figuras binárias/quaternárias, simples ou pontuadas, aplicam-se todas a conceitos intelectuais operacionais e a significados vocacionalmente objectivos do poema. Aqui reside um aproveitamento do pólo racional da informação poética de *Angst und hoffen*, cujo tratamento global a construção musical cíclica tende a obscurecer. Na canção, os ritmos objectivantes estão associados aos seguintes significados e funções :

- a) permuta: c.2 (canto) — quiálteras de quatro semicolcheias em *wechselnd* (lit. “alternando”); cc.3-4 (canto) — figura de quatro semicolcheias (com

²⁰⁸ Ob. cit., p. 48.

²⁰⁹ Ibidem, p. 34.

anacrusa de duas semicolcheias), seguida duas células pontuadas de colcheia e semicolcheia sob *Meine worte sich in seufzer dehnen* (*Minhas palavras dilatam-se em suspiros*);

- b) sentido explicativo, logo, intelectual, da função local da anáfora: entradas do canto nos cc.7, 9 e 11 e morfologia rítmica subsequente²¹⁰;
- c) expressão de negações (em derivação da alínea anterior), isto é, uma argumentação tipicamente retórica: cc.7-8 (canto) — figura de quatro semicolcheias seguida de três células pontuadas de colcheia e semicolcheia, exprimindo a negação de “repouso” e de “sono” (*Dass ich mich an rast und schlaf nicht kehre*); cc.11-13 (canto) — sequência formada por célula de duas semicolcheias, três células pontuadas de colcheia e semicolcheia e por célula pontuada de semínima e colcheia, articulando a negação de “toda e qualquer alegria” (*Dass ich jede freude von mir wehre*); cc.14-16 (canto) — célula pontuada de semínima e colcheia e duas semínimas sob a segunda parte do verso *Dass ich keines freundes trost begehre* (*Que eu nenhum consolo amigo desejo*), em negação de “consolo amigo”. Em resumo:

Ritmos objectivantes	<i>wechseln</i> (alternar, trocar) <i>worte</i> (palavras) <u>Negação retórica anafórica</u>
-----------------------------	--

²¹⁰ Uma excepção a este tratamento encontra-se no prolongamento sincopático do fragmento motivico Fá-Mi-Fá em *tränen* (*lágrimas*), na transição dos cc.9-10, devido ao carácter emocional da informação poética.

2.2. Síncopas

Há uma evidência singular de síncope na canção no tratamento da palavra *tränen* (lágrimas), na transição dos cc.9-10 da parte vocal. Aqui se mantém a equivalência que, ao longo do op. 15, existe entre deslocação sincopática, conteúdo intervalar temático-cromático e elementos poéticos referentes às emoções do Homem. Porém, na estrutura rítmica de uma canção dominada por uma informação poética eloquentemente emotiva, Schönberg não poderia evitar introduzir nela elementos desestabilizadores compatíveis com a norma da síncope. Estas intervenções dividem-se em dois grupos:

- a) desestabilização simples: na secção A1 (cc.1-6) há no canto uma sobreposição de três frases de dois compassos a seis períodos frásicos irregulares do piano; este desfasamento serve a dialética sentimental que opõe os significados de *Angst* (*Medo*, e também “angústia”) a *hoffen* (*esperança*) e *worte* (*palavras*) a *seufzer* (*suspiros*), derivados da dialética “eu” *versus* “desejo impetuoso” implícita ao terceiro verso do poema — *Mich bedrängt so ungestümes sehnen*;
- b) desestabilização dupla: na secção A2 (cc.13-19) estabelece-se um padrão rítmico desacelerador que é perceptível nas sucessivas entradas em anacrusa das três frases piano; a sobreposição frásica entre piano e canto prossegue, correspondendo agora duas frases do canto a duas frases do piano, sendo que a frase final do piano decorre em pausa vocal; a fórmula musical variacional age de modo a que o assunto poético — *Dass ich keines freundes trost begehre* (*Que eu nenhum consolo amigo desejo*) — vá ao encontro da dialética exposta no 1º verso, fechando-se assim o círculo da argumentação do personagem.

Síncopas	<u>Dialética emocional implícita a:</u> <i>Angst und hoffen</i> (Angústia e esperança) <i>worte vs. seufzer</i> (palavras vs. suspiros)
-----------------	---

2.3. Ritmos sensoriais

Trata-se do tipo rítmico mais importante na estrutura de *Angst un hoffen*, através do qual a representação musical dos conteúdos emocionais do poema melhor elucida a dimensão da concepção dramática que Schönberg dele fez. Os ritmos sensoriais encontram-se subdivididos em dois grupos, o primeiro incluindo figuras ternárias e o segundo figuras sequenciais quaternárias de semicolcheias. A sua localização, morfologia e significados semânticos associados são os seguintes:

2.3.1. Células ternárias

- a) cc.1-2 (canto) — células de semínima e duas semicolcheias (com ligadura) em *Angst und hoffen* (*Medo e esperança*); cc.7-8 (piano) sob a negação de *rast und schlaf* (*repouso e sono*), isto é, uma relação rítmico-semântica sinónima dos cc.1-2; cc.13-14 (piano), no início da reexposição motívica A2;
- b) cc.5-6 (piano) — variante da célula anterior, sem ligadura, sob *bedrängt* (*assalta*) e *ungestümes* (*impetuoso*);
- c) cc.4-5 (piano) — tercinas simples sob os verbos *dehnen* (*alargam*) e *bedrängt* (*assalta*); c.6 (canto) — tercina simples em *sehnen* (*desejo*);
- d) c.6 (piano) — célula de seis semicolcheias sob *sehnen*.
- e) c.12 (piano) — tercina de semicolcheias associada ao tempo verbal *wehre* (*afasto*).

2.3.2. Células quaternárias

Cc.9-12 (piano) — sequência de figuras regulares de quatro semicolcheias, associadas ao significado de *mein lager tränen schwemmen* (*lágrimas inundam o meu leito*). O quadro seguinte resume os eventos semânticos associados aos ritmos sensoriais:

<p>Ritmos sensoriais</p>	<p><u>Expressão sensorial de:</u></p> <p><i>Angst und hoffen</i> (Medo e esperança)</p> <p><i>bedringen</i> (assaltar)</p> <p><i>dehnen</i> (alargar)</p> <p><i>wehren</i> (afastar)</p> <p><i>sehnen</i> (desejo)</p> <p><i>ungestümes</i> (impetuoso)</p> <p><u>Expressão visual de:</u></p> <p><i>tränen</i> (lágrimas)</p> <p><u>Negação de:</u></p> <p><i>rast und schlaf</i> (repouso e sono)</p> <p><i>freundes trost</i> (consolo amigo)</p>
---------------------------------	--

Os ritmos ternários de *Angst und hoffen* têm em comum com as duas canções que a precedem um desenho giratório implícito que repercute uma trajectória poética marcada pela recorrência de assunto. No caso específico de *Angst und hoffen*, trata-se de movimentos internos da psique do personagem que, imitando uma lógica racional, descrevem a actividade de uma mente sujeita àquilo que Freud designa por “princípio do prazer”, isto é, regulada por sentimentos pertencentes à série “prazer-desprazer”. Segundo Freud, no processo de controle dos estímulos os sentimentos de desprazer provocam um aumento interno de estímulos e os sentimentos de prazer à sua diminuição²¹¹. Entendendo a vida mental sob o ponto de vista biológico, Freud introduz o conceito de pulsão na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que têm a sua origem dentro do organismo. Quer se trate das pulsões do *ego* (ou de “autoconservação”) ou das pulsões sexuais, a mecânica é idêntica. Se a pulsão é o agente da satisfação e se esta só pode ser alcançada mediante a remoção do estímulo na sua fonte, qualquer projecção dramática desta descompensação só poderá passar por um discurso progressivo e aumentativo — do que o esquema variacional de *Angst und hoffen* é uma ilustração. Neste aspecto, a representação musical da evolução das pulsões do amante vai

²¹¹ FREUD, Sigmund – “As pulsões e suas vicissitudes”. Texto publicado pela primeira vez no *Internationale Zeitung für Psychoanalyse* (1915). In *Textos Essenciais da Psicanálise (I)*. Trad. Inês Busse. Europa-América, Lisboa, 1995, p. 209.

mais longe do que o conteúdo literal do poema. À argumentação do texto subjaz, como se viu, uma lógica bipartida causal-sequencial. Schönberg rompe este quadro para projectar *ad infinitum* a angústia do “paciente”, através de uma evolução rítmica a que um eventual prolongamento da anáfora por si só não conduziria. O esquema repetitivo dos quatro últimos versos reitera uma fase mental que Schönberg ultrapassa através de um tratamento variacional onde, nas secções B e A2, introduz duas perspectivas novas do sujeito da acção poética: em B, o recalçamento e o choro, e em A2 a sublimação da dor ou desprazer.

Freud ordena as vicissitudes das pulsões humanas em quatro fases ou etapas: 1ª — a inversão do alvo da pulsão no seu contrário; 2ª — o retorno da pulsão sobre si própria; 3ª — o recalçamento da pulsão; 4ª — a sublimação da pulsão.²¹² Sem se procurar forçar a convergência destes conteúdos e a estrutura da canção, percebe-se no modelo simétrico expositivo do motivo (secção A1, cc.1-3) a inversão sobre si próprio que Freud descreve em Psicanálise como a transformação do alvo activo da pulsão (a Mulher, neste caso) num alvo passivo (o Homem). De um estado de “olhar para” passa-se para um estado exibicionista de “ser olhado” ou olhar para si próprio, que é uma opção plausível à transformação do amor em ódio (a qual nunca ocorre dentro do ciclo)²¹³. O desenvolvimento variacional motivico ao longo dos restantes compassos de A1 corresponde àquilo a que Freud designa por “sadismo voltado contra o próprio ego do sujeito”, ou “assalto sobre si próprio”, sendo o verso *Mich bedrängt so ungestümes sehnen* (*Assalta-me um desejo tão impetuoso*) esclarecedor desta correlação. Schönberg fecha esta etapa através da recapitulação temática dos cc.7-8, como um “retorno sobre si próprio” que funciona assim como uma divisória clara entre fases. Aqui se situa o primeiro verso da anáfora — o início da explicação do “efeito”, que no poema de George se vai prolongar até ao fim. A Schönberg bastaria um verso desta segunda parte do poema para explicar musicalmente o “efeito da causa”, mas decide ir mais longe, desenhando uma trajetória transformativa que leva a pulsão original até às últimas consequências. Assim, introduz o recalçamento na descrição sensorial das lágrimas do sujeito na secção B, isolando este verso dos dois volantes da estrutura e servindo a narrativa poética de uma lógica que ela não tem. Apesar de se tratar de um choro convulsivo²¹⁴, neste episódio se prolonga um

²¹² Ibidem, p. 214.

²¹³ Ocorre sim no último poema do livro de George quando o Príncipe se suicida por afogamento. O ódio é então dirigido contra si próprio.

²¹⁴ Para tal contribui a figura rítmica objectivante, com fusas, no início do c.9 (canto), emprestando realismo ao acto de chorar.

aspecto que Freud associa à passividade inerente à inversão da pulsão, reportando a sua terceira etapa à primeira e fundindo-as musicalmente com extrema coesão. A partir deste ponto, a pulsão só pode evoluir de duas maneiras possíveis: regredindo nas etapas anteriores ou sublimando-se. Schönberg escolheu o último dos caminhos, uma opção catártica que, por honestidade para com o poema de George, só poderia ter lugar depois de a voz se calar. Deste modo o motivo — a identidade da pulsão — regressa no poslúdio, mas agora numa versão decantada de sobressaltos, projectando-se no infinito através de um formato rítmico que pressupõe imobilidade ou congelamento da acção.

Mas não são só estas as conclusões que se podem retirar do tratamento rítmico sensorial das emoções do sujeito poético. Devido à amputação simbólica do corpo que ocorre com a supressão da pauta inferior do piano, dá-se uma transferência do pulsar sexual para o território da memória afectiva, a qual reside na área neurosensorial do cérebro que armazena as imagens. Em conformidade com esta transferência, Schönberg privilegiou, de modo consciente ou intuitivamente, uma morfologia rítmica correspondente ao potencial óptico reconstrutivo das emoções do protagonista. Deste modo os ritmos ternários de *Angst und hoffen* prolongam o processo rememorativo descrito no verso *Dich mir nahzurufen mit den sinnen*²¹⁵ (*Imaginar-te em pensamento*) da canção anterior, onde a emoção convoca movimentos libertadores das condicionantes do real, quebrando-as no exclusivo domínio do imaginário. São movimentos desencadeados pelos afectos, projectando uma trajectória de encontro com o objecto amado ou temido, exagerando-lhe as proporções como é natural num ambiente vestibular do onírico. Por outro lado, as palavras ditadas pela vontade racional, durante ou após situações de crise traumática, tendem a negar os movimentos internos de quem as produz, fixando-as numa moldura que não deverá ser extravasada sob risco de o indivíduo se desagregar ao nível do comportamento. Este refreamento é uma estratégia de sobrevivência e de restauro da integridade pessoal, tão perceptível no tratamento rítmico da canção, através da transmutação do emocional em sensorial, como no quotidiano.

No ensaio “Para além do princípio do prazer”, Sigmund Freud afirma que “sob a influência das pulsões de autoconservação do ego, o princípio do prazer é substituído pelo

²¹⁵ Em alemão, *Sinnen* significa “pensamento”; no singular, porém, a palavra traduz-se por “sentido”.

princípio da realidade”.²¹⁶ A negação da emoção, patente na recusa do Homem em aceitar qualquer consolo ou gesto amigo no final da canção, constitui a formulação que melhor serve de símbolo ao monodrama que se iniciara afirmativamente, embora em sobressalto, e onde canto e piano, em projecção unitária (vertical e horizontal) do mesmo material sonoro, dão início a um percurso disciplinado de repulsa e atracção mútuas. A trajectória termina com uma falha da impossibilidade na fruição do amor redentor, vislumbrando-se na fixação rítmica contida na duplicação de valores da desaceleração final a alegoria de uma morte em vida, ou sublimação do desprazer real. Entre os dois pólos permanece uma zona de passagem onde as lágrimas dão livre curso à frustração do personagem amante, frustração muito embora reveladora de uma atitude condicionada pela necessidade racional do retorno da ordem, isto é, o homem consciente da sua perda, prestes a assumir solitariamente uma conduta de rejeição de qualquer ajuda externa.

²¹⁶ FREUD, Sigmund - “Para além do princípio do prazer”. Publicado pela primeira vez por *Internationaler Psychoanalytischer Verlag* (Leipzig, Viena e Zurique, 1920). In *Textos Essenciais da Psicanálise*, Europa-América, Lisboa, 1995, p. 230.

Canção n.º 8 — Wenn ich heut

Rasch (♩ ca 108)

Wenn ich heut nicht dei - nen Leib be - rüh - - re, wird der

gedämpftes Forte

3 Fa - den mei - ner See - le rei - - ßen wie zu sehr ge - spann - te Seh - ne. Lie -

fff sf

6 etwas breiter 7 8 Tempo

- - be Zei - chen sei - en Trau - er - flö - re mir, der lei - -

p f ff

p cresc. - - -

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'Rasch' and a note value of 'ca 108'. The second system continues the melody and includes dynamic markings 'fff' and 'sf'. The third system includes the instruction 'etwas breiter' (a bit broader) and 'Tempo' (return to tempo), along with dynamic markings 'p', 'f', 'ff', and 'p cresc.'. The lyrics are in German and are written below the vocal line.

9 rit. - - - 10 - - - 11 - - - 12 - - -

- det, seit ich dir ge - hö - re. Rich - te, ob mir

7 8 9 10 11 12

ff p

13 - - - 14 - Tempo 15 - - - 16 - - -

sol - che Qual ge - büh - re? Küh - lung spren - ge mir, dem

17 18 19

Fie - ber - hei - ßen, der ich wan - kend drau - ßen

ff

linke Hand immer gleich stark bis

20 21 22

leh - - - ne.

zum Schluß

sf ff

<i>Wenn ich heut nicht deinen leib berühre, Wird der faden meiner seele reissen Wie zu sehr gespannte sehne. Liebe zeichen seien trauerflöre Mir, der leidet, seit ich dir gehöre. Richte, ob mir solche qual gebühre, Kühlung spreng mir, dem fieberheissen, Der ich wankend draussen lehne.</i>	Se eu hoje não tocar no teu corpo, Rasgar-se-ão os fios à minha alma Como corda por demais tendida. Caros me sejam os véus do luto, Pois sofro desde que te pertenço. Julga, se tanto mal me é devido, Asperge-me refresco que eu, febril, Vacilante me apoio à tua porta.
---	---

A 8ª canção do *Buch* é a mais rápida de todo o ciclo, sendo a única que tem a indicação de *Rasch* (*Veloce*). A ansiedade do personagem masculino atinge aqui um ponto de paroxismo, concluindo a canção a sub-sequência patológica que une os 6º, 7º e 8º números do ciclo. A dramática ruptura musical que se situa entre o poslúdio desta canção e o prelúdio da canção seguinte indica que *Wenn ich heut* se destinou a encerrar uma primeira versão abreviada do ciclo²¹⁷. O crescendo de conteúdos poéticos e de tempo musical que tem lugar desde a 4ª canção e que agora atinge o seu auge levou Adorno²¹⁸ (e subsequentemente outros investigadores) a concluir que o ciclo era simetricamente formado por duas partes, constituindo a 8ª canção o centro desse díptico. Porém, na forma final que Schönberg deu ao op. 15, um padrão de cinco canções centrado numa canção rápida, já ocorreu no primeiro grupo de canções. Por outro lado, o último grupo de cinco números, o qual constituiu segundo a presente investigação uma espécie de terceiro acto dentro do ciclo devido à sua matéria poética regressiva e rememorativa, rompe este esquema de terceiras canções rápidas, nisto operando em Schönberg a sua natural paixão pela subversão de padrões de expectativa, visível aliás em tanto pontos do ciclo nas relações entre forma poética e forma musical.

Em *Wenn ich heut* mantém-se a norma da estrutura tripartida do tipo A1-B-A2. A secção A1 (cc.1-5) inclui os três primeiros versos, a secção B (cc.5-14) os dois versos seguintes, restando a A2 (cc.14-22) os três últimos versos do poema. O facto de os três

²¹⁷ Separação corroborada pela datação dos manuscritos. V. Cronologia do op. 15, Cap. I, p. 77-81.

²¹⁸ V. *Zu Georgeliedern-Nachwort* (*Posfácio*), ob. cit., p. 81.

primeiros versos corresponderem à secção expositiva da canção, porventura devido à regularidade implícita aos monossílabos *Wenn, Wird, Wie*, não significa que Schönberg tenha utilizado a estrutura do poema como molde da estrutura musical. Existem no poema três parágrafos, tal como na partitura há três secções, mas Schönberg incluiu na secção central um verso do terceiro parágrafo. Esta deslocação (que não constitui novidade no op. 15, como se viu na canção anterior), levou inclusive a que os editores da Universal tivessem alterado a pontuação original de George, substituindo a vírgula após *gebühre* por um enfático ponto de interrogação. Apesar de Schönberg ter respeitado a vírgula, a pausa de três semínimas após o termo do verso (a pausa mais longa que ocorre na parte vocal da canção) e a reintrodução pelo piano do padrão rítmico-motívico da exposição, causam efectivamente um efeito separador dentro da estrutura musical, criando-se em redor da última palavra do sexto verso uma área de sobreposição frásica que funciona como charneira orgânica entre as secções B e A2.

Mas a morfologia dos versos encontra um eco específico na estrutura rítmica da canção. Em primeiro lugar, a palavra inicial de cada verso encontra-se sistematicamente colocada em tempos fracos dos compassos, correspondendo esta forma de sincopação a um sentido geral de desequilíbrio emocional que o poema descreve com empolgação. Em segundo lugar, em vez de um esquema de rimas musicais coincidente com as últimas sílabas dos versos, Schönberg valorizou a acentuação prosódica que recai sempre sobre as penúltimas sílabas de cada verso (– *rüh-/reis-/seh-/flö-/ -hör/ -büh-/heis-/leh-*), extraindo a esta conformidade prosódica a chave para o entendimento rítmico da canção (v. adiante *Tipologia rítmica*). Deste modo, o esquema de rimas *abcddabc* de George confronta-se com o esquema de rimas musicais internas *aabbabbb*, exprimindo-se ritmicamente estas sílabas musicais quer sob a forma de células objectivantes, quer integrando células sincopadas, sobre todas recaindo uma acentuação rítmica afim da acentuação prosódica. Esta diferenciação não implica, porém, que haja uniformidade dentro de cada grupo de rimas musicais, tendo Schönberg seguido o habitual critério de variar dentro da afinidade.

1. Forma musical e percurso poético

cc.1-5

A secção expositiva abre com um discurso musical exaltado, conducente a um clímax dinâmico precoce no c.4 que é ilustrativo dos versos que melhor exprimem em todo o op. 15 o sofrimento passionai do amante contrariado: *Wenn ich heut nicht deinen leib berühre,/Wird der faden meiner seele reißen/Wie zu sehr gespannte sehne* (*Se eu hoje não tocar no teu corpo,/ Rasgar-se-ão os fios à minha alma/ Como corda por demais tendida*). À convulsão psicossomática desta legenda poética corresponde um tratamento musical que privilegia o tópic da saturação: nas partes vocal e instrumental dos cc.1-2, onze das doze notas da escala cromática soam durante o primeiro verso (e primeira palavra do segundo), numa prefiguração do final de *Erwartung* e do método serial que Schönberg adoptará na década seguinte; nos cc.1-5 há quatro extractos rítmicos em sobreposição, envolvendo as linhas do canto, do baixo e dos acordes de três notas da pauta superior do piano, para cuja articulação bipartida Schönberg exige uma forte acentuação da semicolcheia²¹⁹; e na dupla pulsação do acordes esboça-se um *ostinato* que rigorosamente só se tornará sequencial na secção seguinte, a partir do c.8.

A melodia do canto no c.1 e três primeiros tempos do c.2 constitui o motivo do qual irradia toda a canção. No c.1, o seu conteúdo intervalar de tons inteiros (notas Dó#-Fá-Lá do acorde de tríade aumentada seguido de 2ª Maior), ritmo sequencial de colcheias e contorno melódico obsessivamente ascendente são recorrentes na partitura; este modelo ressurg no centro da secção B (c.8, no baixo do piano após uma dupla figura descendente/ascendente igualmente de tons inteiros, no c.6) e integra seis dos nove compassos de A2 (cc.14-19), também no baixo do piano. Assim, todas as partes da canção derivam argumentativamente da condição expressa na primeira palavra do primeiro verso — *Wenn* ich heut nicht deinen leib berühre (*Se* eu hoje não tocar no teu corpo). A importância estruturante do motivo faz com que o seu conteúdo intervalar de tons inteiros sugira ser predominante na canção, embora em estado puro, os tons inteiros se circunscrevam apenas ao primeiro compasso. No c.2, a linha vocal introduz duas figuras rítmicas pontuadas de tipo objectivante (colcheia e semicolcheia seguida de semínima e

²¹⁹ Esta recomendação consta da nota de rodapé pela mão do compositor: *Immer die vorschlagende Sechszehntenote stärker als den darauffolgenden Akkord* (lit. A anacrusa de semicolcheia sempre mais forte do que o acorde).

colcheia) sobre o fragmento melódico cromático Si-Dó-Si (baixo do piano) que integra a segunda parte do motivo. Ao longo dos cc.1-4, a linha do baixo expõe ascensionalmente e de forma ritmicamente variada os acordes de tríade aumentada de Fá-Lá-Dó# (cc.1-4), Solb-Sib-Ré (c.2) e Ré-Fá#-Sib (c.3), incluindo a partir daí intervalos de 2ª menor e suas inversões. A linha do canto elucida este duplo critério intervalar: começando no c.1 com as mesmas nota do baixo do piano, a melodia vocal, também ela ascendente, contém o intervalo de 2ª menor na passagem de Si para o Dó (c.2) — a nota que completa a harmonia de tons inteiros do motivo; no mesmo compasso, este processo vai repetir-se entre o Sol# que resolve em Lá como um breve retardo. A partir deste momento, a melodia do canto diverge intervalarmente da matriz motívica, incluindo, por ordem crescente, os intervalos de 2ª menor, 2ª Maior, 3ª menor, 5ª perfeita e 6ª Maior. Esta divergência explora progressivamente o segundo vector intervalar em importância na canção — o cromatismo temático — de forma a que a relação hierárquica entre os pares canto/cromatismo e baixo/tons inteiros se torna ambígua. De qualquer modo, o que a aliança entre cromatismo como expressão emocional e tons inteiros como empolgamento de sensações (no caso, eróticas) quer dizer é que ambos concorrem em simultâneo para a compreensão do quadro emocional do personagem masculino, essencialmente desequilibrado e tocado de hipersensibilidade.

No tocante à interrelação tímbrica e ao tratamento do texto, as posições são mais claras. A voz segue sismograficamente a prosódia do poema, da qual extrai um ritmo nervoso, pontuado e pontilístico; esta ritmificação, porém, procura respeitar os tempos fortes do compasso de modo a que a informação poética, apesar da sua instabilidade, se perceba de forma objectiva, recriando uma fala emocionada. A linha do baixo é igualmente instável e ritmicamente menos densa mas, por via da presença de síncopas, torna-se mais eficaz na propagação da ideia de desequilíbrio emocional. Ambas as linhas, de conteúdo intervalar misto de tons inteiros e cromático, delimitam uma área harmónica luxuriante que se encontra repleta de acordes mistos, cujo impacto resulta do seu encadeamento variado e imprevisível, como uma representação auditiva fiel de “tecido que se rasga”. Este campo harmónico saturado encontra-se naturalmente circunscrito à secção expositiva, constando nos cc.2-4 de acordes mistos diatónicos-cromáticos (4ª e trítono; 4ª e 3ª Maior) e de diversos acordes cromáticos (de 3ª menor e 6ª menor; de 2ª menor e 5ª; de 3ª Maior e trítono). No termo da passagem (1º tempo do c.5), a lógica deste interrelacionamento

inverte-se, momentaneamente, apenas para reforçar o critério de “moldura”: na pauta superior do piano soa o acorde de tons inteiros Si-Mib-Fá-Lá, enquanto que as linhas do canto e do baixo contêm respectivamente os intervalos de 6ª Maior e de 2ª menor, portanto, de natureza cromática. Com esta inversão se arredonda a secção expositiva, ao repetir-se no baixo do piano o fragmento motivico Si-Dó-Si, proveniente da parte vocal no c.2.

cc.5-14

A secção B é dominada pela exploração musical dos atributos poéticos de uma romântica fuga para a morte. Apesar da persistência da harmonias triádicas aumentadas sustentadoras do desejo físico (linha do baixo nos cc.6-7; canto no c.8; reexposição motivica completa do canto nos cc.12-14), destacam-se nesta secção elementos rítmicos e intervalares transmissores de uma remota ideia de marcha fúnebre. Trata-se da célula pontuada de semínima e colcheia que surge no canto no c.7, na segunda metade do verso *Liebe zeichen seien trauerflöre* (*Caros me sejam os véus do luto*), em cujas notas se condensam a motivica cromática essencialmente emocional do intervalo de 2ª menor (Sol#-Lá) e a motricidade descritiva dos passos do Homem errante. Decorrentes deste significado funéreo, encontram-se nesta secção outros elementos que amplificam sentimentos de mortificação física e moral. O primeiro manifesta-se sob a forma de recorrências melódicas e harmónicas, descritivas de percursos fechados. Por exemplo: o contorno melódico do canto no c.7 corresponde ao contorno melódico da linha do baixo dos cc.6-7; à progressão harmónica cromática ascendente da pauta superior do piano do c.6, que inclui acordes de com associação tonal (de 3ª menor e 4ª), corresponde uma marcha no baixo nos cc.10-13 que inclui uma sequência descendente por meios-tons de quatro 3as Maiores²²⁰. O segundo elemento é de natureza rítmica e promove a imagem de descida aos infernos, breve mas elucidativa evocação de uma noite de *sabbath*. Trata-se do *ostinato* rítmico e cordal que, em movimento pendular no piano, descreve ambientalmente o termo do verso *Mir, der leidet, seit ich dir gehöre* (*Pois sofro desde que te pertenço*) e todo o verso seguinte — *Richte, ob mir solche qual gebühre* (*Julga, se tanto mal me é devido*). O *ostinato* é sensível, apesar da indicação de *ritenuto* que se aplica aos cc.9-13. Deste modo se une o significado de “pertença” ao de “sofrimento”, numa convergência plenamente elucidativa

²²⁰ Em ambos os casos o afastamento cromático faz-se em relação a uma harmonia fixa: acorde de tríade aumentada Dó-Láb-Mi no c.6 e *ostinato* de acordes de 6ª menor e 3ª menor (conteúdo intervalar temático-cromático) com alternância de 4ª perfeita.

da claustrofobia de sentimentos do personagem que é dominante na secção central. Na progressão cromática descendente da linha do baixo revê-se ainda o mesmo arquétipo de que se serviu Purcell, entre tantos exemplos possíveis, para descrever o canto fúnebre de Dido em *When I am laid (Dido and Aeneas)*. O canto corresponde a este cromatismo através do fragmento motivico recorrente Si-Dó-Si do c.2, agora no cc.13-14, associando-o literalmente ao significado de *qual (mal)*, na acepção de “sofrimento”).

cc.14-22

A secção reexpositiva A2 começa no c.14 com o enunciado completo do motivo do canto dos cc.1-2 no baixo do piano, o qual se propaga imitativamente à pauta superior, conduzindo ao vigoroso clímax do c.18. A lógica dual rítmico-intervalar do motivo inicial explica toda a reexposição: a sobreposição de figuras rítmicas sensoriais com tons inteiros, por um lado, e de figuras sincopadas de conteúdo intervalar cromático por outro, que na exposição servira a descrição do desejo de encontro, adapta-se agora às ideias, não menos complexas, de divergência e separação. A disposição canónica do motivo formante acentua a reiteração tumultuosa destes sentimentos, mostrando Schönberg que o encontro entre o Homem e a Mulher nunca terá lugar e que o desejo físico jamais será satisfeito. Na primeira parte da secção (cc.14-18), o ritmo simplifica-se ligeiramente em relação à secção expositiva. No piano, o motivo articula-se em duas partes distintas: a) pausa de semínima seguida de dois grupos de quatro colcheias; b) célula sincopada de mínima seguida de semínima (à qual está subentendida uma pausa de semínima). As colcheias recuperam o conteúdo intervalar de tons inteiros do início da canção, o qual alterna agora por duas vezes com 2ª menor (4ª, 5ª, 7ª e 8ª colcheias), enquanto que a célula sincopada de mínima e semínima é cromática, tal como na segunda parte do motivo. A linha do canto concentra-se na motívica cromática (tal como em A1), à excepção da 2ª Maior do c.18, através de uma linha sincopada e fragmentária (cc.15-16 e 18-19) que recupera a célula pontuada de semínima e colcheia do c.7 (de *trauerflöre*, ou *véus do luto*) no termo do verso *Kühlung spreng mir, dem fieberheissen* (*Asperge-me refresco, que eu febril*), e também a célula objectivante mais longa da canção no c.20 (*lehne*, ou *apoio*). No c.18, coincidindo com o clímax da canção, surgem na pauta superior do piano os acordes de tríade menor/7ª Maior (Fá-Láb-Dó-Mi) e de tríade menor/9ª menor (Fá-Láb-Dó-Fá#). Estes acordes passam canonicamente para a pauta inferior no compasso seguinte, onde ocorre uma sincronia na

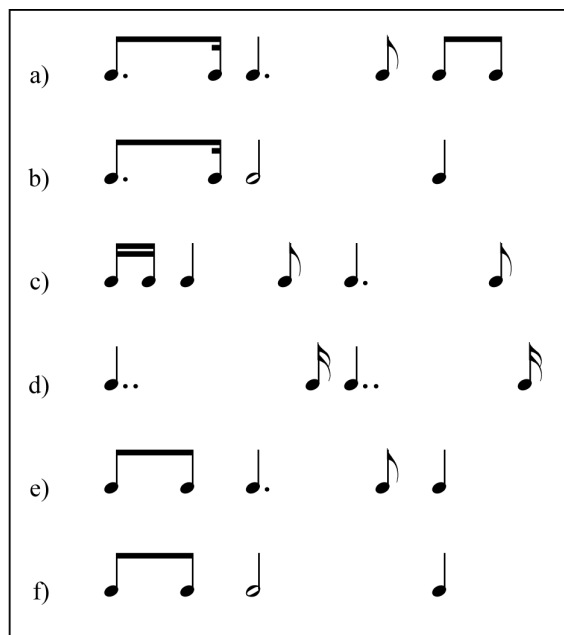
segunda colcheia do compasso, a qual leva uma indicação importante da mão de Schönberg — *linke Hand immer gleich stark bis zum schluss* (“a mão direita mantém-se igualmente forte até ao fim”). Esta informação serve para sublinhar o elaborado tratamento sincopático que foi reservado à descrição, tão precisa quanto possível, do verso *Der ich wankend draussen lehne* (*Vacilante me apoio à tua porta*). A partir da sincronia do c.19 e até ao abrupto final da canção, as duas texturas rítmicas no piano, ambas com conteúdo intervalar temático-cromático, divergem de novo ritmicamente. O ritmo da linha superior articula-se segundo a célula pontuada de semínima e colcheia, a qual foi sincopaticamente deslocada uma semínima à frente do ritmo análogo na mão esquerda; esta linha é descendente e inclui os intervalos de 3ª Maior, 3ª menor, 2ª Maior e 2ª menor, terminando em diminuendo nos cc.21-22 com uma sequência de três acordes que resultam do deslizamento cromático das oitavas Sol#-Sol natural-Fá# relativamente a um centro em Ré. Na pauta inferior, a partir do c.20, sobre o acorde de tríade menor Fá-Láb-Dó, repete-se o fragmento motivico Mib-Mi natural em *ostinato* até ao final; o ritmo deste intervalo é a célula pontuada de semínima e colcheia, cuja partícula forte é síncrona com o acorde subjacente — que soa reiteradamente nos tempos fortes do compasso — e onde a colcheia é por sua vez expressamente acentuada. A acentuação reforçada sobre a colcheia reforça a conjugação entre diatonía (acorde triádico menor e 7ª menor) e ritmos objectivantes e a ideia de apoio físico (verbo *lehnen*) contra a porta da casa da Mulher. Da dupla sincopação durante o *ostinato* resulta uma sensação de extremo desequilíbrio que magnifica a descrição conjugada de verbos do verbo *wanken* (lit. “vacilar” ou “tombar”)²²¹ e *lehnen* (“apoiar-se”) — da qual toda a secção é uma alegoria.

Ressaltam desta perspectiva dois aspectos de continuidade relativos à canção anterior. Em primeiro lugar, a conjugação de conteúdos intervalares cromático e de tons inteiros do motivo dos cc.1-2 provém do primeiro acorde de *Angst und hoffen* (também de tríade aumentada) e da progressão cromática da sua voz superior. Em segundo, o carácter repetitivo e circular da argumentação implícita à anáfora da 7ª canção repercute-se agora sob a forma de *ostinati* motivicos que, de fragmentários em A1, passam a sequências contínuas, dominando seis dos dez compassos de B (cc.8-14), alargando-se depois ao duplo *ostinato* de A2 (cc.14-18 e 20-22), e predominando por inteiro na secção A2.

²²¹ Este verbo prolonga a acção do verbo sinónimo *straucheln* (“vacilar”, “tropeçar”) que foi determinante para a concepção rítmica da secção final da 3ª canção. Cf. a análise da 3ª canção (*Forma musical e percurso poético*), pp. 160-161.

2. Tipologia rítmica — célula matriz

Se os conteúdos intervalares de *Wenn ich heut* derivam de dois dos três vectores estruturantes do ciclo — o temático-cromático e o de tons inteiros — os tipos rítmicos em presença mantêm o espectro tripartido objectivante/sensorial/sincopático recorrente em todas as canções do *Buch*. Os ritmos sensoriais e os ritmos sincopados que integram o motivo formante da canção predominam sobre a família objectivante, apesar de esta pôr em relevo detalhes importantes da informação poética. O motivo contém uma dupla morfologia rítmica, que inclui uma primeira parte formada por uma sequência de seis colcheias e uma segunda parte que pode variar entre os modelos seguintes, por ordem de entrada na canção. Exemplo 71:



O ritmo duplamente pontuado da alínea d) — canto, c. 13 — surge após a redução da sequência inicial de colcheias a duas semínimas. À sequência de seis colcheias (e variante sintética de semínimas) correspondem os tons inteiros, onde se revê a correspondência frequente no op.15 entre este vector intervalar e elementos poéticos de carácter sensorial. No presente caso, o significado nuclear determinante para a

identificação rítmica da componente sensorial do motivo é a palavra *Kühlung* (*Refresco, Refrescamento*), uma das variantes da água em que o ciclo é rico. O verso completo *Kühlung spreng mir, dem fieberheissen* (*Asperge-me refresco, que eu febril*) deixa poucas dúvidas quanto ao facto de se tratar deste elemento vital que o personagem implora para alívio do seu estado febril²²². Nesta acepção, o enunciado do motivo exprime já desde o início da canção uma tremenda necessidade de lenitivo (o que explica a tensão com que a canção irrompe), atingindo-se no c.4 a dinâmica extrema *fff* que só regressará no epílogo da última canção do ciclo.

As sequências rítmicas sensoriais, que podem ter um conteúdo intervalar de tons inteiros mas que ocorrem no ciclo amiúde com motívica cromática, são tendencialmente valorizadoras dos tempos fortes do compasso, o que em *Wenn ich heut* não acontece. Com efeito, as seis colcheias do motivo começam na segunda semínima do *alla breve*, tirando o seu elã partido do impluso sincopático que advém da pausa de semínima que as antecede. Se se reparar nas variantes que a segunda metade do motivo exhibe ao longo da canção, verifica-se que todas elas têm um conteúdo intervalar cromático, ao qual estão associados no *Buch* significados de ordem emocional. A estes significados está ligada a síncopa, como expressão rítmica nuclear de desequilíbrio mental e de desejo físico, encontrando-se o “efeito síncopa” presente em todas as terminações do motivo do exemplo acima (à excepção da variante *d*, atípica devido ao formato abreviado da sua primeira parte). No c.15 encontra-se a explicação para esta prevalência da síncopa na estrutura rítmica do motivo: a célula rítmica que articula *Kühlung*, formada por mínima e semínima e que, tal como as células de seis colcheias, é antecedita por uma pausa de semínima. Esta célula constitui um paradigma de figura sincopada que, neste estado puro, uma única vez ocorre na canção mas que é o suficiente para mostrar que o ritmo da primeira parte do motivo resulta do preenchimento dos seus valores de base com colcheias. A acentuação prosódica do alemão confirma esta relação: em primeiro lugar porque as sílabas *dei-* e *rüh-* (de *deinen* e *berühre*) que integram o esquema de rimas musicais internas produzem naturalmente um efeito de síncopa no verso; em segundo lugar porque faz todo o sentido iniciar uma oração condicional num tempo fraco do compasso. Exemplo 72:

²²² O verbo *sprengen* significa “aspergir” ou “regar”. Optou-se pela primeira acepção, através da qual George recupera a imagem da Mulher-sacerdotisa que é conforme ao poema da 3ª canção.



Wenn ich heut nicht dâi-nen | leib be-rüh-re,

Comum a uma e outras células, mantém-se a pausa de semínima que provoca assim um duplo efeito de síncopa no motivo. A maioria das terminações motívicas entendem-se agora como variantes retroactivas da matriz rítmica do canto no c.15, resultando esta matriz de uma sintetização do ritmo prosódico. Seria difícil encontrar-se uma formulação que mais lapidarmente interligasse os significados de “estado febril” e de “refrescamento” e que, ao mesmo tempo, mostrasse a impossibilidade de um satisfazer o outro. Essa impossibilidade é evidente na ordem em que as duas células do motivo são expostas: primeiro a componente sensorial (reforçada pelos tons inteiros), ou o desejo de água, e só depois síncopa, ou a febre. Uma relação causa-efeito está ausente desta ordem, constituindo este exposto aquilo que de melhor poderia servir de emblema tanto à canção como ao ciclo — a insatisfação.

2.1. Ritmos objectivantes

Com *leib* (*corpo*) surge pela primeira vez na canção uma célula pontuada de colcheia e semicolcheia (c.2) que, devido à proximidade de tempo musical, contém um tipo de energia idêntico ao que a mesma célula demonstra na 3ª canção. Se aí representa musicalmente a marcha rápida do Noviço ao encontro da Mulher-sacerdotisa, em *Wenn ich heut* o nervosismo desta figura imprime realismo objectivante a um poema que, mais do que nenhum outro no ciclo, projecta a marcha do desejo em direcção à sua materialização. Daí a razão pela qual um grande número de células pontuadas objectivantes se concentre na parte vocal (emissora imediata do desejo) da secção A1, onde os versos derivados da condicional *Wenn* inicial fazem uma incisão na alma do personagem como numa lição de anatomia. Para além de *leib*, estas células encontram-se na parte vocal nos cc.3-4 em *faden meiner seele* (*os fios da minha alma*) e *zu sehr gespannte* (*por demais tendida*). Intercalando-se com estas células, a figura pontuada de semínima e colcheia resultante da

duplicação da anterior espacializa outras palavras de conteúdo objectivante, acrescentando uma nova dimensão ao campo descritivo. Na parte vocal, estas últimas situam-se nos cc.2-5 em *be-rühre* (tocar), *reissen* (rasgar-se-ão) e *sehne* (corda ou “nervo”), derivando todos estes significados, de um modo ou de outro, da sugestão de tensão entre dois pontos, ou dois corpos. Em ambas as células pontuadas o conteúdo intervalar de natureza cromática reforça apenas o efeito cortante do contorno rítmico. Há a acrescentar que a morfologia rítmica sincopada do motivo se faz sentir ao longo de toda a secção A1 devido ao ritmo prosódico que, nos três primeiros versos, é idêntico. Esta influência é mais sensível nos últimos tempos dos cc.2-3 em *wird* (verbo auxiliar para o tempo futuro de *reissen*) e em *reissen* (rasgar)²²³. A pressão da síncopa sobre células morfologicamente objectivantes é igualmente perceptível nas texturas do piano²²⁴: a linha do baixo contém nos cc.1-2 e 4-5 acentos ou prolongamentos sincopáticos na segunda semínima do compasso (à excepção do c.3, cujo desenho se inscreve na aceleração rítmica que suporta o crescendo para o *fff* do c.4)²²⁵.

A partir do início de B (transição dos cc.5-6), a célula pontuada de colcheia e semicolcheia ocorre uma única vez (canto c.9) para articular *seit ich* (desde que eu) — um conteúdo intelectual operacional -, desaparecendo do espectro rítmico da canção. Esta célula cede então protagonismo à célula pontuada de semínima e colcheia que, em estado puro ou variado, tem uma função importante na secção “fúnebre” da canção: no c.7 articula a palavra *trauerflöre* (véus do luto), o significado-chave de B, possivelmente devido à associação da sua cadência binária com ideia de marcha fúnebre. Sucede-se, pois, sugestivamente no campo rítmico objectivante, uma célula de marcha lenta a uma célula de marcha rápida, transferindo-se o agónico desejo de morte implícito a *trauerflöre* para os significados de *solche qual* (tanto mal ou “tal mal”, canto c.13), numa variante duplamente pontuada e de *fieberheissen* (febril, canto c.17). Na linha do baixo (cc.6-7) encontra-se ainda uma inversão desta célula (colcheia e semínima pontuada), integrando um fragmento motivico rotativo de tons inteiros que, como acima se referiu, é simétrico em relação ao contorno melódico do canto no c.7, descrevendo o sentido regressivo da ideia de morte inerente a *trauerflöre*. Na segunda parte da secção A2, esta célula pontuada tem um papel

²²³ Este efeito é particularmente notório no caso de *reissen* devido ao lançamento da célula a partir do 4º tempo do c.3, projectando-se desestabilizadamente – como que rasgando – pelo compasso seguinte.

²²⁴ O tratamento rítmico dos acordes inscreve-se na alínea seguinte.

²²⁵ Na marcha do baixo reencontra-se a “passada” que, na 4ª canção, evolui de um sentido direccionado para uma trajetória errática.

decisivo na articulação rítmica da imagem poética para a qual converge todo o poema — a aposição dos verbos *wanken* (“vacilar”) e *lehnen* (“apoiar-se”). O primeiro verbo suscita a sincopação da figura através do seu deslocamento para tempo fracos do compasso (cc.18-22, pauta superior); o segundo representa objectivamente o sentido físico de apoio (cc.20-22 ²²⁶), incidindo a *thesis* da célula sobre o tempo forte do compasso, no *ostinato* dos acordes da pauta inferior. Conforme ao *ostinato*, a célula pontuada de mínima e semínima que articula o verbo *lehnen* (canto c.20) prolonga o sentido do verbo. Desta sobreposição entre células de marcha lenta resulta uma densidade rítmica que estabelece uma simetria aproximada relativamente aos cc. 1-4 da canção²²⁷.

<p>Rítmos objectivantes</p>	<p><i>leib</i> (corpo)</p> <p><i>faden meiner seele</i> (fios da minha alma)</p> <p><i>trauerflöre</i> (véus do luto)</p> <p><i>solche qual</i> (tanto mal)</p> <p><i>berühren</i> (tocar)</p> <p><i>spannen</i> (esticar ou tender)</p> <p><i>gebühren</i> (merecer)</p> <p><i>lehnen</i> (apoiar-se)</p> <p><i>seit</i> (desde que)</p> <p><u>ênfatização de:</u></p> <p><i>trauerflöre</i> (véus do luto)</p> <p><i>fieberheissen</i> (febril)</p>
------------------------------------	---

²²⁶ A última nota da canção pertence efectivamente a esta célula, resultando de uma simplificação aglutinadora do seu segundo pulso. Nesta forma de mínima se estabelece uma ligação interessante à sucessão de mínimas no baixo dos cc.10-13 que iniciam um *ostinato* sob o verbo *gehören* (“pertencer”). Deste modo se alinham logicamente os significados de “morte”, “pertença” e “apoio”, desenhando uma coordenada indicadora de continuidade.

²²⁷ Na prática, o *ostinato* envolve dois acordes (Fá-Láb-Dó-Mib e Fá-Láb-Dó-Mi natural) que não se resolvem entre si no sentido harmónico tonal tradicional. É uma situação típica no op. 15 quando se trata de descrever confinamento físico ou um obstáculo. V. canções n.º 1, 2, 4 e 5.

2.2. Síncopas

A presença da síncopa assume múltiplas formas na canção. Para além da moldagem da estrutura do motivo onde, através da acentuação prosódica já referida e que vai ao encontro do carácter geral do poema, as síncopas regulam dois largos binómios de aceleração e desaceleração e um movimento acelerador que conduz ao final:

1 — O primeiro é um típico binómio acelerador-desacelerador que se inicia no c.1 após *Wenn*, tem o seu vértice no clímax subsidiário no 1º tempo do c.4 (*reißen*) e termina no final do c.7 (*trauerflöre*). Os dois últimos compassos da desaceleração, já relativos aos significados funéreos do poema, levam da mão do compositor a indicação de *etwas breiter* (lit. *poco più largo*, mas significando aqui *poco meno mosso*). Schönberg intersecciona as secções A1 e B através da inclusão dos dois primeiros compassos de B (cc.6-7) no braço desacelerador do primeiro binómio. Deste cruzamento resulta a repercussão da regularidade da célula objectivante de marcha lenta — associada a *trauerflöre* — na regularidade da sincopação dos acordes do segundo binómio. No primeiro binómio, a síncopa não revela padrões de regularidade exacta, equivalendo a sua descontinuidade pontual ao sentido do verso *Wird der faden meiner seele [...] reißen* (*Rasgar-se-ão os fios à minha alma*). Há porém um padrão fixo de acentuações sincopáticas que incide sobre os acordes da pauta superior: os acordes têm três vozes em sobreposição (como é genérico no ciclo), das quais o soprano frequentemente se emancipa. O presente caso abre a estrutura cordal de forma ainda mais complexa do que ocorre na polifonia da 3ª canção, apresentando um modelo livre na alternância de vozes: até ao fim da aceleração (1º tempo do c.4), o tenor entra sistematicamente em antecipação das duas vozes superiores, podendo juntar-se-lhe o contralto, deixando o soprano livre; só no termo da desaceleração (c.7) se inverte esta ordem, antecipando-se uma única vez o soprano ao contralto e tenor síncronos, e uma vez soprano e contralto síncronos antecipando-se ao tenor. Há no binómio apenas dois acordes que soam na vertical, sendo o primeiro destes justamente o vértice da aceleração, e o segundo o acorde de tons inteiros do c.5 que serve para assinalar a inversão de critérios intervalares entre voz e baixo do piano. A alternância das entradas das vozes dos acordes possibilitou a Schönberg introduzir na textura rítmica um segundo nível de sincopação: a nota de antecipação recai sobre uma semicolcheia após pausa de

semicolcheia, soando como anacrusa do acorde, mas tratando-se efectivamente de uma forma de síncope. Esta nota de antecipação provoca uma permanente sensação de precipitação do discurso musical, do que Schönberg tirou o máximo partido expressivo, exigindo na segunda versão manuscrita que estas notas se destacassem das que completam a harmonia, soando sempre acentuadas. Este elemento rítmico serve de combustível aos dois primeiros terços da canção, circunscrevendo-se ambientalmente ao piano. Sendo a própria distribuição dos acordes dentro dos compassos sincopática, daqui resulta um duplo efeito de síncope que foi posto ao serviço da complexidade da imagem poética — a metáfora que compara a alma do personagem a uma corda (*sehne*) -, o que implica pluralidade de planos ou fios (*faden*).

Esta imagem serve ainda para introduzir dois aspectos rítmicos de continuidade relativamente às duas canções anteriores. Em primeiro lugar, o contributo mais próximo. A pulsação binária da fórmula rítmica precipitadora dos acordes resulta da inversão perfeita da célula rítmica do motivo da canção imediatamente anterior — *Angst und hoffen*: enquanto que esta célula na 7ª canção é ternária, a actual é binária e ligeiramente mais longa (uma semicolcheia), o que é compensado pelo tempo mais rápido da 8ª canção. Trata-se de uma inversão que contribui para um melhor entendimento da dinâmica física do Homem na 8ª canção, na medida em que a energia centrípeta da angústia dá lugar em *Wenn ich heut* à libertação dos sentidos, iniciando-se um movimento desbloqueador de um estado de paralisia mental. Daí que Schönberg não tenha sobrevalorizado ritmicamente os conteúdos poéticos relativos à morte, remetendo-os para o plano intelectual, do que a objectivação rítmica de *trauerflöre* é exemplo. O segundo contributo, mais remoto, provém da 6ª canção — *Jedem werke*. Na voz superior dos acordes dos dois primeiros compassos da canção em análise destaca-se uma reformulação da célula de *weinen* (ou “do choro”). Esta apresenta-se agora sob a forma de uma colcheia ligada a mínima+pausa de colcheia+colcheia. A pausa, cortando a ligadura antes do segundo batimento, inscreve-se também na representação musical do predicado contido em *Wird der faden meiner seele reissen* (*Rasgar-se-ão os fios à minha alma*). A evolução desta célula entre a 6ª e a 8ª canções demonstra um processo de variação rítmica que depende directamente da interpretação que Schönberg fez de núcleos poéticos: ao choro de *Jedem werke* segue-se a angústia de *Angst und hoffen*, e a esta a ruptura de *Wenn ich heut*.

Exemplo 73:



No c. 3, a célula variante de *weinen* sofre uma mutação, dando lugar a diversas células breves binárias de tendência anacrúsica, precipitadoras da aceleração, projectando a ideia de fragmentação do tecido rítmico, o que é perfeitamente conforme aos significados do poema. No seu enunciado dos cc.2-3, esta célula retorna uma última vez na canção, no último compasso (c.7) da primeira desaceleração.

2- O segundo binómio contém uma aceleração limitada a apenas um compasso (c.8), atingindo o seu vértice no início do compasso seguinte (verbo *leiden*, ou “sofrer”). O tratamento musical do verbo é múltiplo: a) o canto contém a nota mais aguda da parte vocal (Lá) e o seu intervalo de âmbito mais largo (9ª menor descendente para Sol#), integrando o ritmo do verbo um prologamento sincopático da nota Lá; b) na pauta superior do piano, a linha harmónica ascendente termina no acorde de Sib-Fá-Lá, alcançando também a nota mais aguda (Lá à 8ª superior em relação ao canto) da parte instrumental; c) na pauta inferior ocorre uma duplicação da célula precipitadora, conduzindo a célula duplamente sincopada de duas semicolcheias+semínima+colcheia sobre oitavas estridentes na repetição de Sol# e Sol natural (em lugar de acorde). O efeito auditivo é cortante devido à brevidade da aceleração, sua densidade rítmica, crescendo dinâmico e recorte tímbrico. Neste ponto inicia-se a desaceleração que termina na transição dos cc.13-14, no termo do *ostinato* descritivo da “descida aos infernos” que a expressão *solche qual (tanto mal)* sugere. Apesar do efeito dramático que a subida melódica da linha do baixo provoca, em crescendo dinâmico e em direcção ao vértice da aceleração, a densidade rítmica da segunda parte do binómio é menor devido ao padrão rítmico dos acordes da pauta superior. As células precipitadoras mantêm-se sobre harmonias recorrentes que se inscrevem agora numa figura de síncope regular (pausa de colcheia e semínima pontuada), correspondendo esta sincopação à figura objectivante (célula de marcha lenta) que articula *trauerflöre*.

3- Após o termo do *ostinato*, o terceiro movimento acelerador tem início na 2ª semínima do c. 14 (*a tempo*), na nota mais grave (Dó#) e dinâmica mais reduzida (*pp*) de toda a parte de piano. Neste caso, a aceleração coincide com o início da secção reexpositiva e termina no clímax principal da canção (cc.18-19), convergindo para o verbo *wanken* (“vacilar”). No piano, para além da sincopação inerente às duas células que constituem o motivo, o efeito de aceleração obtém-se através dos seguintes meios: a) aumento de dinâmica de *pp* para *ff*; b) transposição do motivo à 8ª superior (c.16) e duplicação do baixo em oitavas (c.18); c) substituição de oitavas por acordes de tríade aumentada (c.17), de tríade Maior/7ª maior, de tríade menor/9ª Maior e de tríade menor/7ª menor (c.18). A linha vocal contém igualmente uma aceleração rítmica, reduzindo-se os valores da segunda partícula motívica para metade (cc.15-16). No termo desta sintética aceleração surge uma célula pontuada de tipo objectivante (em *fieberheissen*, c.17), que recupera o ritmo de *trauerflöre*. Este padrão de duas células sincopadas, seguidas de célula pontuada estabilizadora, repete-se nos três compassos seguintes com poucas alterações, servindo o prolongamento da célula pontuada de mínima e semínima do c.20 o efeito de permanência inerente à última palavra do poema — o tempo verbal *lehne* (*me apoio*)²²⁸. O clímax perdura até ao final da canção, mantendo-se tempo musical e densidade rítmica inalterados através de um obsessivo entrechoque de células pontuadas de semínima e colcheia, em deslocamento sincopático na pauta superior, sobrepondo-se aos acordes nos tempos fortes da pauta inferior. A inexistência de uma mole rítmica desaceleradora provoca uma sensação de queda num precipício após a última nota do poslúdio, constituindo este eclipse, no termo de uma canção, um acontecimento único em todo o ciclo.

Tal como em *Unterm schutz*, os pontos altos e os pontos baixos destes fluxos rítmicos alinham significados definidores de coordenadas nas quais Schönberg revela a sua visão pessoal do poema. A coordenada baixa da canção começa com a condicional *Wenn* (*Se*), que é uma expressão universal de possibilidade, de início, aqui tingida de ameaça; em seguida perfilam-se significados de conotação negativa delimitadores de uma área sentimental mórbida — *trauerflöre* (*véus do luto*) e *solche qual* (*tanto mal*) — que compara o estado mental e físico do personagem a um inferno em vida. A coordenada alta reúne os pontos poeticamente mais densos da narrativa: uma alma prestes a rasgar-se como

²²⁸ O ritmo do canto nos cc.15-16 e 18-19 assemelha-se ao uso da síncope como motivo que foi analisado na 1ª canção. Em ambas as canções esta técnica surge na proximidade do clímax. V. Cap. I, pp. 120-126.

corda por demais tendida (*Wie zu sehr gespannte sehne*), um sofrimento (*solche qual*) imerecido e a fatal imagem de desequilíbrio que, no final da canção, confirma a impossibilidade de união.

Síncopas	<p><i>Wenn</i> (Se — <u>projecção do desejo</u>) <i>der ich</i> (que <u>eu</u>) <i>reissen</i> (rasgar) <i>leiden</i> (sofrer) <i>gehören</i> (pertencer) <i>sprengen</i> (aspergir) <i>wanken</i> (vacilar)</p>
-----------------	--

2.3. Ritmos sensoriais

A incorporação destas fórmulas rítmicas no contexto do motivo formante da canção torna redundante uma listagem das suas ocorrências. Todavia, a sequência rítmico-motívica de colcheias no baixo do piano no c.8, situada no início do segundo binómio acelerador-desacelerador, permite uma interpretação específica da sequência descendente de 3as Maiores que integra a desaceleração dos cc.10-13. Estes intervalos podem resultar de uma omissão da nota superior do acorde de tríade aumentada, incluindo-se numa descida cromática verificável apenas entre dois acordes completos no c.17. A regularidade das semínimas, a sua incidência nos tempos fortes dos compassos e a duplicidade de critério intervalar (cromático e de tons inteiros) são conformes à natureza dos ritmos sensoriais. Assim sendo, Schönberg não apenas manteria a correspondência simétrica entre tons inteiros nas duas partes do binómio como atribuiria uma qualidade sensorial à informação poética, alinhando os significados do verbo *leiden* (“sofrer”) e de *solche qual* (*tanto mal*) à dinâmica expansiva do início da canção (derivada de *Wenn* ou *Se*), e finalmente ao significado sensorial-chave da canção que é *kühlung* (*refrescamento*). Esta hipótese reforça a convicção de que o encantamento da ideia de morte a que o poema alude foi musicalmente tratado de forma a representar tão-só uma “sensação de morte”, evitando-se assim um tratamento musical excessivamente sentimental.

<p>Ritmos sensoriais</p>	<p><u>Ritmificação sensorial de:</u></p> <p><i>solche qual</i> (tanto mal)</p> <p><i>Kühlung</i> (refrescamento)</p> <p><i>Fieberheissen</i> (febril)</p> <p><i>leiden</i> (sofrer, dor)</p>
---------------------------------	--

Canção n.º 9 — *Streng ist uns...*

Langsam (ca. 52)

1 2 3 4

5 6 poco rit. - 7 Tempo 8

Streng ist uns das Glück und sprö - de,

9 10 11

was ver - mocht ein kur - - zer Kuß? Ei - nes

petwas flüchtiger

12 Re - gen - trop - fens Guß _____ 13 auf ge - seng - ter, blei - cher 14 Ö - de, die ihn un -

15 - ge - nos - sen schlingt, 16 neu - e La - bung mis - sen muß und - 17

18 - vor neu - en 19 Glu - ten 20 springt.

21 pesante 22 23 rit. - - -

pesante f p etwas flüchtiger pp

poco accel. - - - pesante p espress. f

3

<i>Streng ist uns das glück und spröde, Was vermocht ein kurzer kuss? Eines regentropfens guss Auf gesengter bleicher öde, Die ihn ungenossen schlingt, Neue labung missen muss Und vor neuen gluten springt.</i>	Severa nos é a sorte e áspera, Que podia um breve beijo? Chuva de uma gota de água Sobre árido e pálido deserto, Que sem prazer a bebe, De novo de refrigério falho E por novas brasas fendido.
---	---

Contrastando com a intrepidez da canção anterior, *Streng ist* inicia-se em tempo lento (*Langsam*, semínima ca 52), naquilo que constitui a transição entre canções mais espectacular do op. 15. O salto no vazio após o termo de *Wenn ich heut* transporta o ouvinte para um lugar indefinido, como só em sonho é concebível. Em solilóquio, o Homem formula uma interrogação pela segunda vez no ciclo, mas agora na segunda pessoa do singular, envolvendo a Mulher amada na partilha do seu próprio desgosto — *Streng ist uns das glück und spröde, Was vermocht ein kurzer kuss?* (*Severa nos é a sorte e áspera, / Que podia um breve beijo?*). À energia e ao assalto sucede-se uma melancolia limpa de qualquer resquício de rancor, à qual não é alheia um sentimento de sublimação do sofrimento oriundo de uma pulsão de autoconservação. É um momento particularmente tocante do ciclo poético de George que Schönberg quis valorizar de forma colorística. Partindo de um prelúdio pianístico de associações tardo-românticas, cuja melodia é reformulada variacionalmente e de forma abreviada na primeira intervenção do canto (um processo adoptado nas duas canções seguintes), as metáforas do poema servem para recriar um cenário desértico que é sucessivamente golpeado por uma chuva ácida e oblíqua, projectando no infinito a inesgotável sede de amor do amante.

A estrutura do poema é bipartida: os dois primeiros versos formulam a interrogação do Homem e os cinco seguintes expõem uma elaborada resposta. Por seu lado, a estrutura musical é tripartida (A1-B-A2) mas Schönberg vai indirectamente ao encontro da lógica dual do poema através de um cuidado encadeamento de partes que privilegia a continuidade orgânica. Ao prelúdio de seis compassos seguem-se os quatro compassos e meio que contêm a pergunta (cc.7-11); a secção B (cc.11-16) emana da primeira com

naturalidade e termina tecnicamente a meio do sexto verso; o seccionamento do verso é imperceptível porque a reexposição é introduzida como um desenvolvimento de B, situando-se nos três primeiros compassos de A2 (cc.17-19) o clímax da canção que completam o sexto verso e incluem os dois versos finais. O piano prolonga a reexposição sob a forma de um poslúdio, através de uma reedição variacional de elementos do prelúdio que dura quatro compassos (cc.20-23).

1. Forma musical e percurso poético

cc.1-10


O formato simétrico e algo convencional da canção encerra, porém, todos os ingredientes da nova técnica schönberguiana pós-tonal. O prelúdio abre com o motivo principal da canção, a que se chamará motivo 1: a melodia Fá#-Ré#-Ré natural-Fá#-Sol#-Sol natural situada na voz superior do campo harmónico tripartido da pauta superior dos cc.1-2. As três primeiras notas formam uma sequência descendente de natureza temático-cromática cujo conteúdo intervalar (2ª menor, 3ª menor e 3ª Maior) é o mesmo das três primeiras notas da 1ª canção (*Unterm schutz*), isto é, o tema do ciclo. Por sua vez, a sequência ascendente das terceira, quarta e quinta notas forma um núcleo melódico de tons inteiros que terá um desenvolvimento importante na secção B. As duas últimas notas do motivo repõem o cromatismo inicial, fechando-o de forma cadencial. Neste enunciado ressurgem dois traços característicos do motivo da canção anterior (*Wenn ich heut*): o gesto ascendente e expansivo da sequência de tons inteiros do c.1, e o intervalo motivico descendente de 2ª menor cujo ritmo (anacrusa e célula pontuada) é praticamente idêntico ao do c.2. O ritmo do motivo 1 é basicamente formado por células pontuadas objectivantes, mas inclui ligeiras sincopações entre as três primeiras notas e na repetição do acorde inicial no 2º tempo do c.2.




Há um segundo motivo em *Streng ist* que se localiza no 1º tempo da segunda frase do prelúdio (c.3), também na linha superior do piano: a célula melódica Ré#-Mi#-Mi natural, que inclui os intervalos de 2ª Maior e 7ª Maior na sua primeira formulação, mas que no subsequente desenvolvimento da canção alternam com a variante exclusivamente cromática de 2ª menor e 7ª Maior. O ritmo do motivo 2 é formado por uma célula de

colcheia e duas semicolcheias que apenas nesta canção se apresenta de forma sequencial dentro do ciclo. Devido à sua estrutura binária e por derivar de uma célula simples de duas colcheias, poder-se-ia concluir que se trata de um ritmo de tipo objectivante. Porém, no seu posterior desenvolvimento ao longo das secções B e A2, ao serviço da descrição naturalista da imagem de uma gota de chuva (*regentropf*), assume as características dos ritmos sensoriais, para tal concorrendo conteúdo intervalar cromático e concordância com o tempo forte dos compassos. Deste modo completa-se a apresentação dos três tipos rítmicos no prelúdio, cuja legenda se torna clara com o desenrolar da canção. No prelúdio, o motivo 2 mantém-se como que em reserva, assinalando apenas o início de uma aparente periodicidade frásica de quatro compassos de pendor tradicional, reaparecendo no início da frase seguinte. Os cc.5-6 iludem esta expectativa de padrão quaternário, reexpondo em apenas mais uma frase o material dos cc.3-4, transposto à 4ª aumentada inferior e pouco variado, conduzindo à entrada do canto.

Ao contrário de *Wenn ich heut*, onde conteúdos intervalares da família diatónica se limitam à segunda parte da reexposição, a 9ª canção contém acordes diatónicos consequentemente distribuídos ao longo da estrutura. A alternância harmónica de vectores cromático, diatónico e de tons inteiros, tal como os três tipos rítmicos, está já presente no prelúdio. A recorrência substancial da diatonia na canção prende-se com a presença imaginária da Mulher no monólogo do personagem masculino, subentendida no pronome *uns* (*nos*) do primeiro verso (c.7). A primeira evidência de diatonia é o 1º acorde da canção com que o prelúdio abre — Mi-Ré-Sol-Dó#-Fá. As suas três vozes cimeiras contêm a sobreposição dos intervalos de 4ª e trítono que é tão frequente no ciclo — um acorde de fusão diatónico e cromático que poderá representar simbolicamente os elementos feminino e masculino. Porém, as notas Mi e Ré da pauta inferior fazem da leitura horizontal do acorde uma sequência predominantemente diatónica, afim do material do canto dos cc.8-10 da 1ª canção. No c.3, após o primeiro acorde cromático Ré-Fá#-Dó#-Sol#-Ré#, as harmonias dos 2º e 3º tempos são de novo diatónicas — Ré-Fá-Dó-Fá e Ré-Mi-Dó-Fá. O acorde seguinte (c.4) é misto diatónico-cromático, embora a sobreposição de 4as lhe dêem maior peso diatónico — Fá#-Si-Mi-Lá#. No c.5, o primeiro acorde é um acorde de tríade menor/7ª Maior (Fá-Mi-Láb-Dó), no presente contexto interpretando-se como sendo cromático, o qual desliza para um acorde de tons inteiros — Fá-Mib-Lá-Dó# — que se prolonga num limbo cromático até à entrada do canto.

A primeira frase do canto (cc.7-8) reexpõe as notas do motivo 1 sobre a repetição, no piano, do acorde de abertura. O formato rítmico/melódico do motivo difere do c.1 por razões de semântica. Enquanto que o ritmo do c.1 inclui uma ligeira sincopação nas três primeiras notas, ao que se segue a célula pontuada de colcheia e semicolcheia no 3º tempo, em *crescendo*, para uma *thesis* no pico da frase (1º tempo do c.2), a exposição vocal da melodia do motivo começa pesada no 1º tempo com uma célula pontuada de semínima e colcheia que é conforme ao significado inaugural da canção — *Streng (Severa)*²²⁹. A frase seguinte do canto (cc.9-11) reexpõe as notas da segunda frase do prelúdio. Delas constam as notas do motivo 2, agora reformuladas ritmicamente de modo a favorecer uma sincopação que se encontra directamente afecta à interrogação do personagem. A textura harmónica do piano contém três progressões de vozes por um movimento simétrico divergente que é reflector do sentido amplificador da pergunta. A primeira situa-se nos dois primeiros tempos do c.9, incluindo os acordes de Ré-Dó#-Fá#-Ré e (Ré)-Sol#-(Dó#-Fá#)-Mi#, ambos de conteúdo cromático conforme à sincopação do soprano; a segunda

²²⁹ A célula pontuada de colcheia e semicolcheia que serve de *arsis* ao c. 2 contribui para a condução melódica do motivo 1. Porém, na transição dos cc.1-2, se se separarem as duas notas desta célula binária, entendendo-se a semicolcheia como uma *apoggiatura* do ritmo do soprano do c. 2, forma-se a seguinte célula:  É possível que isto constitua uma reformulação da célula de *weinen* (v. canções 6ª e 8ª), abrindo deste modo a 9ª canção sob o símbolo do *pathos* contrário ao apaziguamento ambiental do prelúdio.

Outras reformulações variadas desta célula se encontram ao longo da canção: c. 8 (canto):  em *spröde* (*àspera*); nos cc. 9-10 (canto e piano em sincronia perfeita):  em *ein kurzer kuss?* (*um breve beijo?*), enfatizando a interrogação; uma variante longa nos cc.16-18 (canto e piano em sincronia imperfeita):  em *missen muss* (*falho* ou, lit. “tem que sentir a falta”). Em dois dos casos mencionados, a reformulação da célula de *weinen* funde-se com a célula pontuada de colcheia e semicolcheia que a precede, sendo precisamente a semicolcheia o elemento de charneira entre ambas. A possível colagem que ocorre na canção entre a célula de marcha rápida e a célula de *weinen* — uma visão exploratória - possibilitaria um adensamento do retrato psicológico do personagem. Apesar de *Streng ist* se tratar de uma canção lenta, que começa com uma redundante interrogação e que descreve um único estado de alma, a rítmica nela contida não é indiciadora de inércia. Ao contrário, ela revela uma intensa acção interior. Para tal contribuem não apenas a fórmula combinada das células de marcha rápida e de *weinen*, mas também a célula sensorial de colcheia e duas semicolcheias que veio transformar o ternário, em alguns momentos, numa interessante reminiscência de polaca. A conjunção das células de marcha rápida e de *weinen* surge em formulações sempre diferentes no tocante à duração dos valores longos, mas respeita os seguintes traços: a segunda nota da célula de marcha rápida é simultaneamente a primeira da célula de *weinen*; esta semicolcheia, ao servir de *apoggiatura* a uma nota longa, anula a primeira nota da célula de marcha, estabelecendo assim uma hierarquia entre as duas células. Desta conformidade se deduz que, dentro deste binómio rítmico-motívico, o elemento marcha, entendido como a dinâmica da vontade ou simplesmente como movimento físico direccionado, tem menos peso do que o elemento sentimental (o choro), o qual sintetiza a emoção travando a marcha. Esta combinação de células prolongaria o conflito emocional que aflige o personagem Homem desde que, na 6ª canção, a suspeita da impossibilidade de realização do amor se tornou a tónica das canções.

está no 3º tempo do c.9, onde à pedal Ré se sobrepõem as notas Sol#-Dó-M (a descida do tenor para Sol natural torna o acorde diatónico, o que é conforme à ritmificação objectivante do soprano); a terceira progressão inclui quatro acordes: o duplo acorde cromático de Ré-Fá#-Dó-Fá natural (com inversão de Fá-e Fá#) no 1º tempo do c.10, o acorde de tons inteiros (Ré)-Mi-(Dó)-Fá# na primeira colcheia do 2º tempo, o acorde diatónico Dó#-Ré#-Si-Lá# na segunda colcheia do 2º tempo, e finalmente o acorde diatónico de Fá#-Si-Mi-Lá no 3º tempo do mesmo compasso. A condução da terceira progressão faz incidir o acorde mais reconhecivelmente diatónico — o último do c.10 — sob a palavra *kuss* (*beijo*), que leva ponto de interrogação e se refere directamente ao desejo de contacto físico. O uníssonos, quase ininterrupto, entre canto e linha superior do piano estreita ainda mais esta ideia de união.

cc.11-16

A escrita unitária da secção A1 dá lugar na secção B (cc.11-16) a uma distribuição bipartida de papéis: a descrição colorística do cenário foi entregue ao piano enquanto que o canto sustenta nervosamente escansão do texto, concentrando-se na articulação tão objectiva quanto possível dos seus valores semânticos. No 3º tempo do cc.11 tem início o primeiro dos três desenvolvimentos contrapontísticos do motivo 2. A indicação de *etwas flüchtiger* (*poco più mosso*, mas com características de *volante*) introduz o suporte musical do elemento visual nuclear do verso *Eines regentropfens guss* (*Chuva de uma gota de água*). O padrão motivico inclui intervalos verticais limitados a 8as, 7as menores e 6as Maiores e seus equivalente enarmónicos; na horizontal, apenas 2as menores e 7as menores. Devido à sua fluidez intrínseca, esta sequência motivica favorece a abertura de uma verdadeira zona de desenvolvimento dentro da canção, que Schönberg tratou de modo rigoroso. Veja-se, pois, como:

No piano há uma passagem com duas frases de desenho descendente (cc.11-15), cujo centro é o acorde misto diatónico-cromático Ré-Sol-Dó#-Fá# do c.13, sincopado devido à influência desestabilizadora do intervalo de trítone; a terceira frase (c.16) é simetricamente divergente e aceleradora por efeito de síncopa regular, e termina no acorde cromático de Fá-Láb-Mib na última colcheia do c.16. Apesar da presença desestabilizadora do trítone na linha descendente por tons inteiros no baixo, o conteúdo intervalar desta passagem articula-se também ela por 2as Maiores, revelando-se aqui precisamente o

mesmo critério transpositivo aplicado no c.13 da 1ª canção. A redução dos acordes, que se pode observar no exemplo seguinte, revela que duas sequências de acordes de 3ª Maior e 2ª Maior, em inversão simétrica, progridem em movimento ascendente paralelo por 3as Maiores. Exemplo 74:

The image shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line, starting with the word 'schlingt,' and the piano accompaniment. The piano accompaniment is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score includes a 'poco accel.' marking and a 'c. 16' measure marker. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a bass line. The chords are marked with dashed boxes and arrows indicating their relationship.

O assunto poético é afim: em *Unterm schutz* trata-se da descrição naturalista de jactos de água que simbolizam a masculinidade “divergente” do personagem masculino, enquanto que em *Streng ist* o poema descreve o desejo que caia uma gota de chuva num deserto permanentemente sedento. Mas se naquela passagem da 1ª canção os três vectores intervalares se encontram em simbiose, há agora apenas dois em presença — o cromático (na estrutura intervalar do motivo 2) e o de tons inteiros (no critério de transposição). A razão para este facto deriva da lógica de conteúdos poéticos: o deserto onde se projecta a sede do protagonista sofre novas e repetidas privações. É o que o verso a que esta sequência se reporta diz — *Neue labung missen muss* (*De novo de refrigério falho*) — onde o verbo composto que recai no compasso seguinte (c.17) significa literalmente “carecer”. O que falta então é o “refrescamento diatónico” que, obviamente só a Mulher poderia proporcionar.

cc.17-23

A secção reexpositiva inicia-se no c.17 e termina no final da canção. Divide-se em duas partes: clímax reexpositivo do motivo 1 (cc.17-20) e poslúdio instrumental de partes alternantes onde ambos os motivos são reexpostos variacionalmente (cc.20-23). Durante o clímax, a melodia do motivo 1 é enfaticamente enunciada pelo canto e pelo piano em sincronia aproximada, tendo-se os dois compassos iniciais distendido a um terceiro à maneira de Brahms. No piano, o acorde diatónico dos cc.1-2 reaparece no 1º tempo do c.17 e, no compasso seguinte, sustenta sincopaticamente a articulação binária repetitiva dos elementos de tons inteiros do motivo 1 (Ré e Fá# com prolongamento ao Sol# no c.19). Aqui a harmonia passa de mista cromática-diatónica aos tons inteiros que integram o acorde de Sib-Fá#-Sol#-Ré, e de novo a diatónica no 3º tempo do compasso (no acorde de Sib-Fá#-Lá-Ré# sob o intervalo temático-cromático descendente de 3ª menor no canto). A sequência motívica 2 dos cc.11-12 é recuperada nos cc.20-21, no segundo dos quais um desenho ascendente, na pauta superior, reconduz uma citação parcial do motivo 1 (cc.21-22) sobre o acorde misto diatónico-cromático Lá-Mi-Ré-Sol-Dó#-Fá#²³⁰. As duas primeiras notas do motivo 1 (Ré#-Fá#) surgem na voz superior do piano, repetindo-se dentro de um esquema acelerador que é sustentado por articulações sincopáticas das notas Mi-Ré na base do acorde. No termo do c.22, a última destas articulações liga-se por 2as menores e 7as Maiores à última reexposição do motivo 2. Nesta última formulação motívica se recupera a dualidade intervalar cromática e de tons inteiros do c.16 (e também do c.14) através da sequência de três células descendentes de 7as menores, cujo encadeamento se faz pelo intervalo de 2ª Maior (Mib-Fá-Sol).

2. Tipologia rítmica

2.1. Ritmos objectivantes

As células de tipo objectivante são predominantes na parte vocal, onde se adequam à articulação dos elementos da metáfora — o deserto — onde se projecta o estado de alma do Homem errante. Contrariamente ao modelo extraído aos cc.8-10 da 1ª canção, onde a ritmos objectivantes correspondiam conteúdos intervalares diatónicos, na presente canção,

²³⁰ As quatro primeiras notas coincidem com as notas do motivo diatónico formante da 1ª canção.

tal como em muitos casos dentro do op. 15, a este tipo rítmico corresponde agora um conteúdo intervalar predominantemente cromático e ocasionalmente de tons inteiros, neste último caso em apoio da função descritiva e sensorial do piano. Quer se trate de cromatismo ou de tons inteiros, a relação entre ritmo e significados semânticos mantêm-se inalterada, aplicando-se este ritmo à articulação de elementos concretos do poema ou à sinalética interna das orações. Na parte vocal, o primeiro exemplo de ritmificação de significados “duros” do poema encontra-se na exposição motívica dos cc.7-8. Relativamente ao enunciado do motivo 1 no prelúdio (cc.1-2), a célula pontuada de colcheia e semicolcheia foi agora deslocada para o 1º tempo do compasso seguinte (c.8) em *glück* (*sorte*), sincopando a célula pontuada de semínima e colcheia que articula *spröde* (*áspera*). A tripla sincronia entre piano e canto (Fá#, Sol# e Sol natural) reforça a hierarquia de significados que a ritmificação do texto contém. Em se tratando exclusivamente de células rítmicas objectivantes, é importante observar como uma simples redistribuição destas dentro dos compassos afecta a leitura dos significados. As células longas sobredimensionam as palavras de conotação negativa *Streng* e *spröde* relativamente a *glück*, que aqui é tão neutro — ou aberto — como as duas faces do destino. E enquanto que, no início do compasso, *Streng* tem a dureza de uma rocha, devido à posição sincopática de *spröde* se infere uma nuance emocional que é sublinhada por uma agógica significativamente contrastante com a do prelúdio. Na frase seguinte (cc.9-11), a colocação da célula pontuada no 3º tempo do compasso, acentuando a sílaba tónica —*mocht* do tempo verbal *vermocht* (*podia*), agindo como uma sincopação do compasso ainda mais forte do que no c.8, reforça a entoação indignada do personagem, concedendo-lhe realismo.

Se os ritmos objectivantes se prestam essencialmente à articulação de significados semânticos duros ou de natureza intelectual e objectiva, quando se encontram deslocados sincopaticamente ou sobrepostos a sequências regulares de tipo sensorial, amplificam o sentido remoto do texto através da sua colagem à prosódia. É precisamente o que ocorre durante a primeira sequência sensorial da canção, referente à imagem da gota de chuva: a anacrusa de duas colcheias (c.11) reforça a entrada em *thesis* no compasso seguinte, marcando solidamente a frase através de duas células pontuadas de colcheia e semicolcheia, e cujo efeito se propaga à semínima do 3º tempo. Deste modo se molda auditivamente a legenda poética *Eines regentropfens guss* (*Chuva de uma gota de água*) que o piano descreve plasticamente através de uma sequência sensorial. No

prosseguimento da canção, as células pontuadas continuam a servir toda a gama de significados que emprestam realismo à metáfora, da sua sincopação, ou não, dentro do compasso, daí resultanto um *pathos* intencionalmente mais ou menos empolado: c.13-14 em *Auf gesengter, bleicher öde* (*Sobre árido e pálido deserto*); cc.16-17 em *labung missen muss* (*de refrigério falho*); no c.19 em *gluten* (*brasas*).

<p>Ritmos objectivantes</p>	<p><i>glück</i> (sorte)</p> <p><i>regentropfens</i> (gota de chuva)</p> <p><i>gesengter</i> (árido)</p> <p><i>bleicher</i> (pálido)</p> <p><i>öde</i> (deserto)</p> <p><i>labung</i> (refrigério)</p> <p><i>streng</i> (severa)</p> <p><i>spröde</i> (áspera)</p> <p><i>missen</i> (carecer)</p> <p><i>müssen</i> (ter que)</p> <p><i>vermögen</i> (poder)</p>
------------------------------------	--

2.2. Síncopas

A incidência desestabilizadora da síncopa sobre a família rítmica objectivante é profunda. Para além dos exemplos já referidos e para além da função enfática da síncopa na interrogativa *Was* (*Que*, c.9), nos dois primeiros tempos do c.10 a síncopa associa-se ao erotismo implícito a *kuss* (*beijo*) através de uma figura de colcheia+semínima+colcheia que nega precisamente que o beijo seja breve (*kurzer*). A mesma figura ressurgue no canto no c.18 em *neuen* (*novas*), prolongando do mesmo modo a ideia de insatisfação sexual implícita ao verso *Und vor neuen gluten springt* (*E por novas brasas é fendido*). O sentido amplia-se, portanto, de *novas* para algo semelhante a *novas e muitas*. A aliança entre síncopa e sensualidade é visível também na sincopação do acorde do 3º tempo do c.10, sob *kuss*, e no acorde do c.13, em *auf* (*sobre*). Deste modo se relacionam os dois pontos de contacto físico, desejado e não realizado, entre o Homem e a Mulher e respectivas

metáforas — a gota de água e o deserto. Tal como na 1ª canção do ciclo, na qual Schönberg recolheu sólidos e reconhecíveis referências para *Streng ist*, a síncopa serve agora também para coordenar um extenso binómio acelerador e desacelerador. Mas o presente binómio tem características únicas dentro do ciclo. A aceleração tem início no piano na 3ª colcheia do c.15, na sequência transpositiva do motivo 2 que se abordou no ponto anterior, convergindo rapidamente para a introdução do clímax emocional e dinâmico da canção. A aceleração é acidulada pelo significado de carência presente no verso *Neue labung missen muss* (*De novo de refrigério falho*), que é magnetizante de uma trajectória ansiosa. Para esta aceleração concorrem as três famílias rítmicas em simultâneo: a célula pontuada objectivante (canto), a sequência sensorial do motivo 2 (pauta superior do piano) e o efeito de síncopa subjazendo à anterior. Embora a textura rítmica se altere no c.17 através da substituição do motivo 2 pelo motivo 1, o compasso seguinte é de novo acelerador, correspondendo ao efeito cumulativo do último verso da canção que começa por *Und vor neuen gluten springt* (*E por novas brasas é fendido*). A aceleração é sustentada por sínkopas no baixo do piano, reforçadas pelo crescendo que realça o ponto alto do clímax — o intervalo Ré-Sol# do canto que deriva dos tons inteiros contidos no primeiro acorde do piano. O motivo 2 reentra no piano no c.20, numa dinâmica que se presume ser *subito piano* e com as indicações de *etwas flüchtiger* e de *poco accelerando* até ao retorno do motivo 1 no 2º tempo do c.21. Ao padrão de sínkopas no baixo do piano sobrepõe-se uma progressão aceleradora de valores na voz superior da mão direita (semínimas, colcheias e tercina de colcheias). O único compasso objectivamente desacelerador do binómio, e ainda assim por indicação expressa de *ritenuto*, é o último da canção, onde soa pela última vez o motivo 2, desaparecendo em direcção à região grave do instrumento.

O binómio parece enfermar de desproporção mas auditivamente tal não acontece. Trata-se de uma fórmula engenhosa que integra simultaneamente padrões de aceleração e “sensações” de desaceleração, mesmo quando o tempo musical objectivamente não diminui. A não-saturação da corrente aceleradora compreende-se pelo facto de esta ser descontínua, estando o seu elemento referencial — o padrão repetitivo de sínkopas — limitado aos cc.16, 18 e 21-22. A estas zonas de aceleração opõem-se dois tipos de distensão: a) a incidência dos acordes do 1º tempo dos cc.17 e 19 e do 2º tempo do c.21 intercepta o efeito de aceleração, nos dois últimos casos permitindo inclusive que os

acordes sobre a colcheia seguinte prossigam o padrão sincopático; b) a textura das sequências motivicas 2 dos cc.20 e 23 (tecnicamente não desaceleradora devido à sincopação que advém da articulação dos intervalos de 7ª menor) é anulada pelo desenho melódico descendente; aqui se recupera um arquétipo musical associado à sensação de difusão, descida ou desaparecimento, o qual influi na percepção regressiva do tempo, compensando a aceleração através de sugestões de desaceleração internas.

<p style="text-align: center;">Síncopas</p>	<p><u>interrogação:</u> <i>Was?</i>, <i>Que?</i> <u>incerteza de contacto e de meio físico:</u> <i>kuss</i> (beijo), <i>Auf</i> (sobre) <u>carência:</u> <i>missen müssen</i> (lit. ter que carecer) continuidade na carência: <u><i>kurzer kuss</i></u> (breve beijo) <u><i>neue labung</i></u> (novo refrigerio) = <i>gluten</i> (brasas)</p>
--	--

2.3. Ritmos sensoriais

A célula de colcheia e duas semicolcheias constitui o elemento rítmico mais directamente afecto à função descritiva de tipo naturalista na canção. Simultaneamente, a sua morfologia concede ao ternário, a partir de B, talvez involuntariamente, uma grotesca coreografia de polaca. Surge de forma não sequencial no prelúdio do piano, no início das 2ª e 3ª frases (cc.3 e 5) como material expectante. A célula circunscreve-se ao piano, embora as suas notas formantes Ré#-Mi#-Mi natural (c.3), se encontrem presentes na parte vocal do c.9, integrando uma variante motivica sincopada. É uma célula propulsora do tempo musical que, quando ocorre em sequências regulares de três e quatro unidades, recebe na partitura a indicação expressa de *accelerando*. Deste modo corresponde desde o início da sua apresentação sequencial (cc.10-11) à ideia precipitadora que a tradução literal de *guss* suscita: bâtega ou chuveiro violento (3º verso). A estrutura rítmica da célula e

respectivo conteúdo intervalar é conforme à sua catalogação como ritmo sensorial, devido à sua sujeição ao tempo forte do compasso (excepto por acção das síncopas nos cc.15-16), e pelo seu conteúdo intervalar cromático em todas as ocorrências. A terceira sequência sensorial de B, que como consta do Exemplo 74, inclui um esquema transpositivo por tons inteiros idêntico ao da 1ª canção, reforça o entendimento desta célula como um elemento rítmico descritivo sensorial. Trata-se de um desdobramento da célula de semicolcheia e duas fusas que em *Unterm schutz* articulava o motivo diatónico empregue na constelação afecta à descrição dos jactos de água. Em ambas as situações a matéria poética se refere ao elemento água, portanto, um fluído que suscita uma apreensão sensorial baseada na repetição, regularidade e velocidade.

Na relação entre textos poético e musical ao longo das secções de B e A2 da 9ª canção, a célula da “gota de água” age, pois, como o elemento regulador mais importante do tempo musical. As três sequências que ocorrem durante a secção central — cc. 10-11, cc. 14 e cc.15-16 — conferem à secção de “desenvolvimento” um carácter alado e passageiro, perfeitamente adequado à recondução do tema inicial nos cc.18-19 como clímax da canção. O seu significado poético pode ser fixado com segurança a partir da quádrupla sequência iniciada no último tempo do cc. 11, sob *Eines regentropfens guss*. O substantivo *guss* é fundamental para o entendimento do contorno melódico do motivo que a referida célula suporta: as duas semicolcheias formam sempre um intervalo descendente de 9ª menor ou 7ª menor, numa tradução literal da imagem de água cadente. O desenho melódico das sequências intervalares associadas a esta célula contribui ainda para um aprofundamento dos seus significados: é descendente nos cc.11-12, 14, 20-21 e 23, abrangendo um âmbito instrumental alargado de 3 ou 4 oitavas, e ascendente nos cc.15-16 e 21 quando reconduz ao motivo 2, cujo núcleo sensorial e de tons inteiros está associado ao despertar dos sentidos do personagem — um desenho elevatório por excelência. Mas nem só a orientação dos intervalos e suas sequências é responsável pela descrição do ambiente crestado sobre o qual o amante desejaria que caísse a chuva de uma gota só: a dissonância inerente aos intervalos sugere ainda que a saciedade nunca é alcançada, e o seu âmbito alargado resume a distância intransponível que existe entre os dois pólos poéticos.

O significado simbólico deste tipo rítmico casa-se naturalmente com o movimento ansioso que releva das síncopas. O momento da canção onde a acção de ambos se funde (cc.15-16) é revelador das duas identidades, ocorrendo durante *Neue labung missen muss*

(*De novo de refrigério falho*). Neste verso se plasma o essencial do poema: a sede de água ou desejo físico insaciável (síncopas) e a miragem da escassa gota (célula de colcheia e duas semicolcheias). A reiteração sequencial da célula não é sinónimo de abundância, mas apenas prolonga a sensação de secura justificativa da síncopa. Mas a qualidade sensorial deste ritmo não reside só na metáfora de uma nova morfose da água: a visão ou miragem do elemento água traz também por associação a impressão cutânea dual *labung/gluten* (*refrigério/brasas*) que se desprende dos dois significados que enquadram o clímax da narrativa.

Ritmos sensoriais	<u>Função descritiva de:</u> <i>Eines regentropfens guss</i> (<u>Chuva</u> de uma <u>gota de água</u>)
--------------------------	--

Tanto os ritmos sincopados como as sequências sensoriais definem os parâmetros em que a acção poética decorre, ao mesmo tempo que são responsáveis pela dupla regulação das tensões que ocorrem ao nível do tempo do discurso musical. A síncopa exprime uma forma de movimento físico — intuindo-se horizontal e unidireccional — do personagem dominado pelo desejo físico, enquanto que a célula “da gota de chuva”, encarnando um denso simbolismo sexual deificador da água e da Mulher enquanto fontes de fertilidade, se apresenta como a sua antítese ou complemento sempre adiado, descrevendo um desenho vertical. Ambos os elementos estabelecem uma bipolaridade dentro da canção, sem a qual o entendimento da relação existente entre as suas forças rítmicas e poéticas não seria possível.

Capítulo IV
REGRESSÃO

Canção n.º 10 — *Das schöne beet*

Langsame ♩ (ca 48)

The musical score is written for piano and features a single melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Langsame' (slow) with a quarter note equal to approximately 48 beats per minute. The score is divided into ten measures, numbered 1 through 10. Measures 1, 2, and 3 are grouped together, as are measures 4, 5, and 6. Measures 7, 8, 9, and 10 form the final group. Measure 9 is marked 'rit.' (ritardando). The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand accompaniment is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, creating a rhythmic texture. There are several slurs and ties throughout the piece, indicating phrasing and continuity across measures. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and dynamic markings like 'f' (forte) in measure 1.

Tempo

11 Das schö - ne Beet be - tracht ich mir im Har - ren, es ist um -

12

13

p

poco rit.

14 - zäunt mit pur - purn - schwar - zem Dor - - ne, drin ra - gen

15

p espress.

ten.

16 *etwas langsamer* Kel - - - che mit ge - fleck - tem Spor - - - ne und

17

rit.

p

etwas langsamer

18 samt - - ge - fie - der - te, ge - neig - - - te Far - ren und

19

pp

20 *Tempo* 21 22

Flo-cken-bü-schel, was-ser-grün und rund — und in der Mit - - te Glo - cken,

23 *poco rit. -* 24 *Tempo* 25

weiß und mild- von ei - - nem O - dem ist ihr

dim. *pp* *p*

26 27 *rit. -* 28

feuch - - - ter Mund — wie sü - ße Frucht vom

29 30 31 32 *- etwas langsamer*

himm - li - schen Ge - fild.

pp

U.E. 5338

<i>Das schöne beet betracht ich mir im harren,</i>	O lindo canteiro contemplo com demora,
<i>Er ist umzäunt mit purpurn-schwarzem dorne,</i>	Está cercado de espinhos negro-púrpura,
<i>Drin ragen kelche mit geflecktem sporne</i>	Onde se erguem cálices salpicados de esporos
<i>Und samtgefiederte, geneigte farren</i>	E aveludados, fetos inclinados
<i>Und flockenbüschel, wassergrün und rund</i>	E tufos, verde-água e redondos
<i>Und inder mitte glocken, weiss und mild —</i>	E no meio campânulas brancas e doces —
<i>Von einem odem ist ihr feuchter mund</i>	Nas bocas húmidas há um hálito
<i>Wie süsse frucht vom himmlischen gefild.</i>	Doce como fruto de campos celestes.

1. Introdução e enquadramento simbólico

A 10ª canção abre com um extenso prelúdio de dez compassos. A mínima (ca. 48) do *alla breve* faz com que o tempo *Langsam* (*Lento*) cause um efeito geral de relaxamento por oposição ao tempo também lento da canção anterior. A simplificação rítmica que resulta do uso de figuras simples binárias adequa-se à criação de um campo sonoro amplo, dentro do qual o desenho melódico ascendente do motivo da canção — em distribuição canónica entre as vozes extremas do piano — lembra uma página de Mahler. A imagem musical com que a canção anterior terminara deixa o ouvinte preso à trajectória descendente de uma gota de chuva, perdida entre as fendas de um deserto. Agora, tão-só sinais de distensão e de auto-confiança. O poema de *Das schöne beet* contém alusões directas às metáforas que Stéphane Mallarmé utilizou em *Les Fleurs* (1897)²³¹ para se referir aos órgãos genitais femininos: a imagens de flores belas opõem-se imagens de plantas malignas, e os últimos dois versos do poema de George poderão inclusive aludir à consumação do acto sexual. Os espinhos a que o segundo verso do poema se refere enquadram-se numa imagem que conheceu grande popularidade no séc. XIX — o mito da

²³¹ “*L’hyacinthe, le myrte à l’adorable éclair/ Et, pareille à la chair de femme, la rose/ Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,/ Celle qu’un sang farouche et radieux arrose!*”. V. MALLARMÉ, Stéphane – *Poésies*. Bernard Flageul, ed., Bookking International, Paris, 1993, p. 21.

vagina dentata. Trata-se de uma representação do órgão sexual feminino, rodeado de espinhos que ferem a glândula masculina. Carl Schorske interpretou os vários passos deste poema à luz da convicção de que estes descrevem a aproximação, o despertar sexual e a consumação do acto. Schorske vê uma alusão directa ao órgão feminino como aparelho de reprodução, no 3º verso do poema — *kelche mit geflecktem sporne* (cálices salpicados de esporos), e na mutação de *dorne* (espinhos) em *samtgefiederte, geneigte farren* (aveludados, fetos inclinados), no verso seguinte, a predisposição feminina para a fecundação²³². As implicações desta metáfora são profundas e reflectem-se tanto na estrutura do ciclo como em algumas das suas especificidades rítmicas. Daí a necessidade de contextualizar a análise da presente canção (e capítulo) no plano das simbologias em voga ao tempo da criação dos poemas e música do *Buch*.

Freud interpreta o mito da cabeça da Medusa como o confronto do homem com a sexualidade feminina. Para Freud, a cabeleira serpenteada da Medusa representa os pêlos púbicos, a boca aberta a vagina, enquanto que os olhos abertos significam o próprio *insight* masculino²³³. Todos estes elementos míticos se encontram simbolicamente presentes no poema de *Das schöne beet* desde o primeiro verso, onde o Homem contempla com delícia o jardim luxuriante da intimidade feminina. Trata-se do primeiro momento no ciclo onde George não identifica o feminino como um foco permanente de resistência, antes permite uma leitura progressiva da acção, onde a dissuasão sexual inicial (os espinhos) dá lugar à receptividade. Esta possibilidade vem contrariar a posição de Adorno acerca da macroestrutura do ciclo, vendo na cesura do termo da 8ª canção um sinal claro de satisfação sexual entre os dois protagonistas da narrativa poética e aí baseando a leitura bipartida que faz da estrutura do op. 15²³⁴. Esta divisão não corresponde, porém, ao desenrolar da trama poética, nem da 8ª canção se pode musicalmente inferir qualquer tipo de satisfação: o jogo canónico implícito à estrutura do motivo de *Wenn ich heut*, que atinge o seu auge persecutório na isometria da sequência final dos acordes não resolutivos de tríade menor de Fá com 7ª Maior e 7ª menor, projecta para fora dos limites da canção linhas que não se tocam. O poema da canção seguinte (*Streng ist*) prolonga ainda mais o ciclo interior da insaciedade, agora poeticamente superlativizada através da metáfora da

²³² V. SCHORSKE, Carl - *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. Weidenfeld & Nicholson, London, 1979, p. 349.

²³³ V. FREUD, Sigmund – “Medusa’s Head”, in *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud* (XVIII). Hogarth, London, 1964, pp. 273-74.

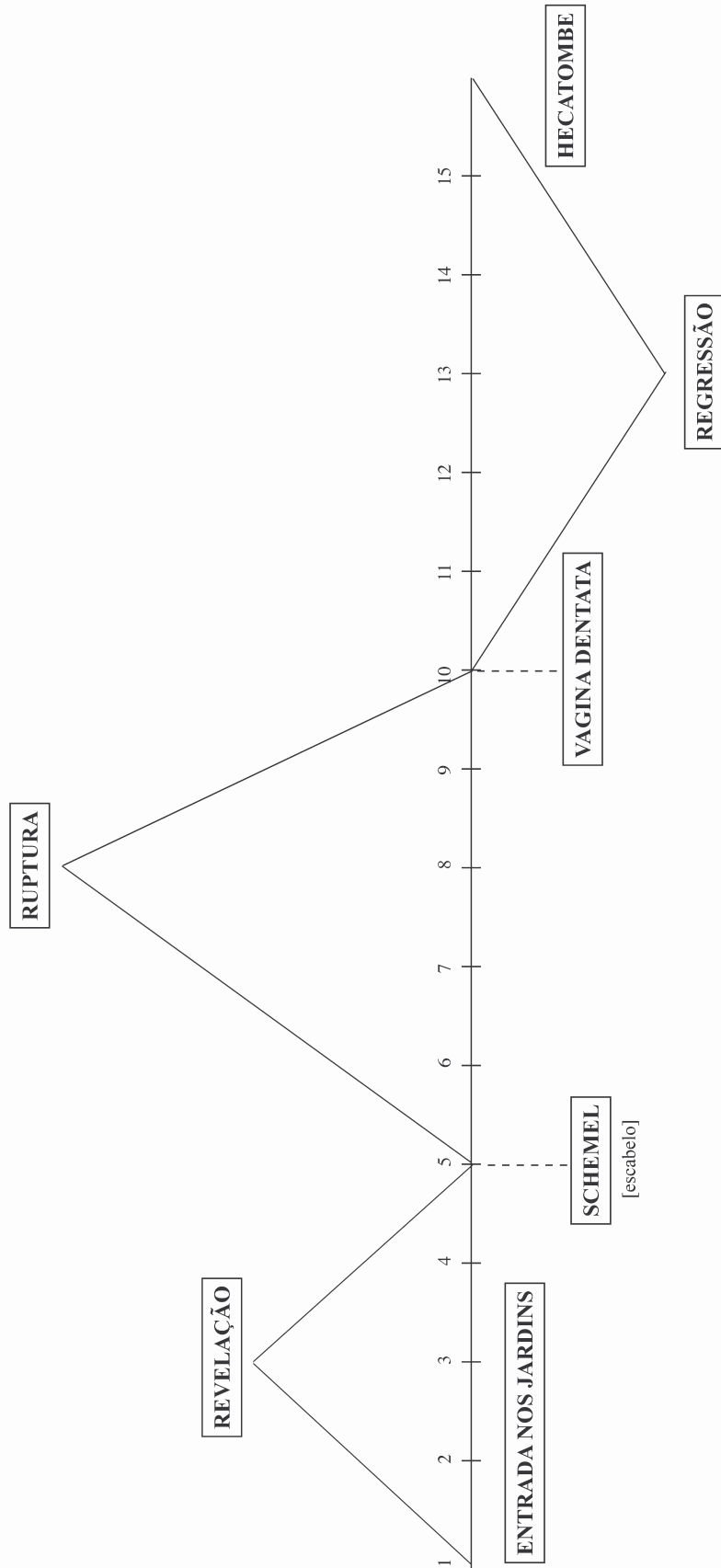
²³⁴ Cf. *Nachwort*, ob. cit., p. 81.

chuva de uma gota de água no deserto, ao encontro da qual vai a trajectória inquieta e bidireccional do motivo 2. Se há um poema dentro do ciclo de George que ofereça dados suficientes para a demarcação de um encontro físico plausível entre o Príncipe errante e a Mulher, esse poema é *Das schöne beet*. Por muito elusivos que esses dados sejam, são o suficiente para explicar o tom rememorativo e evocativo de um momento de união física passada — verdadeira ou imaginária — que caracteriza o grupo seguinte de cinco poemas. Nestes, a memória é alegoricamente fixada em retratos onde o amor vivido se encontra reduzido à dimensão de relíquia. Schönberg concorre directamente para esta periodicidade, recorrendo a sucessivas fórmulas musicais expressamente arcaicas para esculpir à sua maneira as ruínas românticas do amor ido. Recaindo o momento sugestivo do encontro físico entre os dois amantes na 10ª canção, termina o calvário da patologia do desejo que foi o tema do “II acto” do op. 15, possibilitando não apenas que a continuação regressiva do ciclo faça sentido relativamente a algo “verdadeiramente vivido”, mas também que na estruturação interna do ciclo se confirme a periodicidade interna de cinco canções. Nesta perspectiva, o ciclo organiza-se tematicamente de um modo semelhante ao dos binómios de aceleração e desaceleração internos de algumas canções, partindo de pontos baixos da narrativa em direcção a pontos altos. A organização do ciclo à imagem de uma canção, no caso, tendo como modelo *Unterm schutz*, amplia o sentido da afirmação de Cone, segundo o qual “uma composição completamente unificada poderá constituir um único impulso rítmico gigantesco, completado pela cadência final”²³⁵. O Gráfico 5 ilustra esta afirmação, sintetizando os passos temáticos do ciclo que em seguida se enumeram:

O início da 1ª canção assinala o primeiro ponto da coordenada baixa do ciclo, referindo-se ao misterioso espaço côncavo onde tudo começa e de onde tudo parte — *Unterm schutz von dichten blättergründen* (*Sob o escudo da densa folhagem*); é a introdução ao cenário d’*Os Jardins Suspensos* e o início também de um esquema temático aumentativo que passa pela introdução da personagem do Príncipe errante, ou o Homem na 2ª canção (*Hain in diesen paradiesen*), e da confissão do seu objectivo último (*eines*, “algo”) na primeira pessoa, atingindo o primeiro ponto alto na canção seguinte (*Als neuling*). Aqui, o poema introduz o segundo personagem do ciclo, a Mulher, e

²³⁵ V. Cap. II, p. 129.

Gráfico 5



simultaneamente a própria natureza da atracção do Homem — um amor ritualizado que conhece nas suas súplicas como Neófito, aquando da sua apresentação no círculo dos eleitos, o primeiro momento de exaltação do ciclo e o primeiro ponto da coordenada formada pelos picos de intensidade dramática. A 4ª canção (*Da meine lippen*) contém o primeiro sinal de obstáculo à união dos personagens, o que musicalmente se exprime através de uma inversão da caminhada progressiva e unidireccional do Homem, cujas passadas denotam um impasse. A 5ª canção (*Saget mir*) põe termo a esta desaceleração dramática, assinalando um momento de transição para uma fase seguinte do ciclo sob a forma de um *Ländler* de raízes populares, que é uma espécie de corpo estranho na estética pós-romântica geral do ciclo; a imagem poética do rosto do personagem servindo de escabelo ao pé da amada — quer como sinal de reverência, quer como estigma de humilhação — plasma o sentido do segundo ponto baixo do ciclo, fechando o primeiro binómio da obra. Emanando da 5ª canção como um trio, a canção seguinte (*Jedem werke*) inicia um novo avanço da frente temática, agora sob o signo do desejo físico, o qual é a etapa seguinte à do encantamento do amor deificado. A patologia do desejo aprofunda-se sucessivamente através da 7ª canção (*Angst und hoffen*) e da 8ª (*Wenn ich heut*), revelando todas as nuances de um comportamento físico dominado pela descompensação sexual; no termo de *Wenn ich heut*, a dramatização musical atinge o ponto de maior densidade do ciclo, cuja envergadura demonstra a intenção de Schönberg de aí terminar uma primeira versão, reduzida a quatro ou cinco canções. Nesta canção — a mais rápida e complexa de todo o op. 15 — situa-se o segundo ponto da coordenada alta da obra, ultrapassando em intensidade o programa formal da 3ª canção. Mas se musicalmente tudo aponta para que o final abrupto de *Wenn ich heut* se interprete como uma cesura dentro da obra, dividindo-a em duas partes, na sua versão definitiva o assunto poético continua a desenvolver a temática do desejo na 9ª canção (*Streng ist*), se bem que indiciando um subtil despojamento de índole: agora a sintomatologia do Homem retorna às metáforas colhidas num ambiente exterior, servindo esta conformidade a Schönberg para alternar texturas descritivas de elementos naturalistas com momentos contemplativos substancialmente mais calmos do que ocorrera nas três canções anteriores.

A canção n.º 10 (*Das schöne beet*) aprofunda a linha naturalista da canção anterior através de uma alegoria inteiramente vegetal, descrevendo o poema com detalhe todos os atributos de um verdadeiro jardim das delícias: é neste nível terreno que se situa o terceiro

ponto baixo temático dos poemas, no fim do segundo binómio desacelerador estruturante do ciclo. Subrepticiamente, tanto George como Schönberg escondem aí o momento do sugerido encontro físico dos amantes, o qual teria sido tratado pelos poetas e compositores do alto romantismo com transportes de loucura passional. Ao invés, a fusão carnal dos personagens surge virtualmente como um anti-clímax, permitindo tanto a postura musical como poética um entendimento interiorizado do ponto para o qual converge a caminhada do Príncipe desde a sua entrada nos jardins. A lógica construtiva schoenberguiana “despromove” pois a entrega física para a coordenada terrena da superestrutura musical. A reforçar o equilíbrio tectónico entre as duas canções extremas do segundo binómio encontra-se ainda a predominância de ritmos objectivantes — por definição, não-emocionais —, para além de resoluções cadenciais para uma hipotética fundamental Sol, residualmente presente nos finais de ambas as canções. Ao encerrar-se o segundo binómio temático, as restantes canções alimentam-se retroactivamente da informação passada, recebendo-a através de reflexos espelhados até à fragmentação do território onírico d’*Os Jardins* que tem lugar na 15ª canção (*Wir bevölkerten*). A 11ª canção (*Als wir hinter*) contém uma música flutuante e nocturna que emoldura a convocação de uma memória profunda — um momento em que os corpos dos amantes se tocaram com intensa emoção — associando-se-lhe de forma reconhecível o próprio tema do ciclo; o episódio é musicalmente descrito como se esta recordação tivesse sido recuperada através de um transe hipnótico (como se propõe na respectiva análise), e onde o deslocamento sistemático de frases relativamente às barras de compasso se interpreta agora como uma transferência do tempo real para o da memória. Na canção seguinte (*Wenn sich bei heilger ruh*), um outro momento de felicidade passada é recuperado — um encontro erótico de cores galantes num prado, longe das sombras ameaçadoras que já então rodeavam uma ligação proibida. A 13ª canção (*Du lehnest*) forma o núcleo deste terceiro grupo de canções; é a canção mais lenta não só deste subgrupo mas também de todo o ciclo. Nesta lassidão, evoluindo como que em câmara lenta, múltiplas texturas rítmicas ternárias conferem um sentido rotativo ao discurso musical; a cena situa-se à beira de um rio, onde os dois amantes se contemplam sem se tocarem, divididos pela corrente do rio que inexoravelmente passa diante de ambos; um episódio rítmico situado no último compasso da canção desenha um movimento contra-corrente que poderá revestir-se do maior significado (como se propõe na análise da respectiva canção), ou seja, um retorno

simbólico à fonte ou às origens da vida, como se aí o Homem pudesse encontrar a verdade regeneradora de uma longa trajectória passional marcada pelo sofrimento e pela frustração. O poema da 14ª canção (*Sprich nicht immer*) é um magistral exercício de contenção semântica, situando a cena numa atmosfera turbulenta e prenunciadora de uma trovoadas de Verão, enumerando uma lista compactada de significados de relevo para o terceiro grupo de canções; o Homem elimina-os um a um, calando-os ao longo do breve diálogo imaginário que mantém com a Mulher, em exorcismo dos seus próprios medos. A ameaça de desintegração concretiza-se na 15ª e última canção, porém, apenas no seu núcleo cantado, já que para terminar o ciclo Schönberg concebe dois poderosos volantes instrumentais onde o tema principal do ciclo ecoa de forma redentora, como sendo a mensagem última a reter da obra. O 6º verso desta canção — *Es erblasst und bricht der weiher glas* (*Empalidece e quebra-se o espelho de água*) — representa alegoricamente a ruptura dos efeitos de reflexos que alimentaram as cinco canções anteriores: partindo-se a superfície reflectora, a obra não tem desenvolvimento possível, terminando o sonho do Príncipe e encerrando-se o ciclo de Schönberg. A morfologia do terceiro binómio macroesturial do op. 15 encontra aqui o seu derradeiro ponto baixo poético-musical, onde se alinham significados como *morschen gras* (*relva apodrecida*), *der weiher glas* (*o espelho de água*) e finalmente a alegoria da expulsão do território dos jardins — *Draussen um des edens fahle wände* (*Fora dos pardos muros do Éden*).

A perspetivação do amor no último grupo de canções foi servida musicalmente pelo tracejado de formas musicais arcaicas, tendentes à fixação do amor e da figura feminina numa iconografia assexuada, onde o romance passional cede lugar a uma corte cavalheiresca. Para tal contribui a sucessão de apontamentos de sarabanda (12ª canção), de barcarola (13ª), de fuga (14ª) e finalmente de *passacaglia* (15ª), deixando simultaneamente antever o gosto schoenberguiano pelo exercício estilístico que conhecerá a sua primeira grande exposição pública no *Pierrot Lunaire*. Todavia o aspecto formal mais relevante deste “último acto” do *Buch* será porventura a inclusão do tema formante do ciclo nas 11ª e 15ª canções, após um périplo de nove canções onde a presença do tema se percebe apenas através do seu conteúdo intervalar. A 10ª canção poderá oferecer pistas para tal opção construtiva, servindo de peça de introdução ao subgrupo rememorativo que se lhe segue. A imagem da *vagina dentata* que subjaz ao 2º verso do poema de *Das schone beet* é fundamental para esta compreensão.

Em *Aspectos do Mito*²³⁶, Mircea Eliade identifica a passagem iniciática através da *vagina dentata* como um processo ritual de renovação da vida, isto é, uma aplicação individual do encontro colectivo cosmogónico com as origens do universo. Este rito exprime o desejo de recuo no tempo para o que muitas culturas primitivas e orientais (entre as últimas, sobretudo as indiana e chinesa) desenvolveram cerimónias próprias. A finalidade é, porém, sempre a mesma: regenerar a existência, libertando-a do sofrimento acumulado ao longo de uma vida ou ciclo de vidas, promovendo a longevidade ou a cura para uma doença. A uma primeira categoria pertencem, por exemplo, rituais primitivos que passavam pela reclusão do neófito numa cabana ou a sua devoração simbólica por um monstro, ou ainda a penetração num terreno sagrado identificado com o útero da Terra-Mãe. A passagem pela *vagina dentata* pertence à segunda categoria de rituais que implicam o *regressus ad uterum*, o qual conheceu manifestações várias ao longo dos tempos. Não é difícil encontrar aqui pontos comuns com o imaginário dos poemas do *Buch* onde, apenas para referir a 3ª canção (*Als neuling*), a entrada do Neófito no recinto da Mulher-sacerdotisa e as suas súplicas para ser aceite como iniciado, convocam associações com estas cerimónias arcaicas. De qualquer modo, os ritos iniciáticos do regresso ao útero, nas palavras de Eliade, resumem o seguinte facto:

O “regresso à origem” prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Há, propriamente, renascimento místico de ordem espiritual, isto é, o acesso a uma nova forma de existência (que inclui a maturidade sexual, a participação no sagrado, em suma, a “abertura” ao Espírito). A ideia fundamental é que, para atingir uma forma superior de existência, é necessário repetir a gestação e o nascimento, mas eles são repetidos ritualmente, simbolicamente; trata-se de acções orientadas para valores do Espírito e não para comportamentos ligados à actividade psicofisiológica. [...] Nem todos os mitos e ritos “de regresso à origem” se situam no mesmo plano. É certo que o simbolismo é o mesmo, mas os contextos são diferentes e é a intenção que nos dá, em cada caso particular, a verdadeira significação. [...] É possível identificar as trevas pré-natais ou as da cabana iniciática com a Noite anterior à Criação. Com efeito, a Noite de onde todas as manhãs nasce o Sol simboliza o Caos primordial, e o nascer do sol é uma réplica da cosmogonia.²³⁷

²³⁶ ELIADE, Mircea - *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Edições 70, Lisboa, 2000. Sobre este assunto, cf. também *Naissances Mystiques: Essais sur quelques types d'initiation*. Gallimard, Paris, 1959.

²³⁷ In *Aspectos do mito*, p.72.

No mesmo estudo Eliade refere um dado que não passa despercebido quando se lêem os poemas das 10^a e 11^a canções. Trata-se daquilo a que chama “respiração embrionária”, uma técnica milenar taoísta (*t'ai-si*) que na China se praticava como maneira terapêutica de remontar às origens. Consiste numa respiração em circuito fechado, onde o adepto se esforça por imitar a circulação do sangue e da respiração da mãe para o filho (e o seu inverso). Segundo as tradições taoístas, “originariamente os sopros estavam misturados e formavam um ovo, o Grande-Uno, do qual se desprendem o Céu e a Terra”.²³⁸ Em termos práticos, esta técnica servia para expulsar a velhice, reconstituir a verdadeira natureza e, nem que fugazmente, para atingir a plenitude²³⁹. O tópico da respiração está patente na respiração cadenciada de plantas no poema de *Das schöne beet*, onde o arfar do corpo humano se encontra ritmicamente representado num momento em que o padrão de síncopas do piano (cc.24-25) mimetiza a respiração humana, tal como o arfar do fauno no ponto correspondente (o acto sexual) da partitura de *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Debussy. Mais próximo da ideia de respiração primordial taoísta é, porém, a mistura de bafos que ocorre entre o Homem e a Mulher na canção seguinte (n.º 11, *Als wir hinter*) onde, no 1º parágrafo, se descreve um estado próximo do da beatitude original: *Als wir hinter dem beblühten tore/ Endlich nur das eigne hauchen spürten,/ Warden uns erdachte seligkeiten? (Quando nós, passado o portão florido,/ Não mais que a própria respiração ouvíamos,/ Encontrámos por fim os prazeres sonhados?)*.

Um outro tópico regressivo recolhe Eliade na Índia védica. Trata-se de uma técnica específica iogui, praticada por certas escolas tântricas, de caminhar contra a corrente (*ujâna sâdhana*), isto é, um processo regressivo para obter a inversão de todos os processos psicofisiológicos. Segundo o autor, “para aquele que o efectua, o *regresso* ou a *regressão*, traduz-se na destruição do Cosmos e, por conseguinte, concretiza a *saída do Tempo* e o acesso à imortalidade.[...] Caminhar contra a corrente é encontrar a Unidade primordial, aquela que existia *in illo tempore*, antes da Criação”.²⁴⁰ Este assunto incide precisamente sobre uma imagem fulcral, se bem que subtil, que um ritmo contracorrente no termo da 13^a canção (*Du lehnest*) suscita — a canção que serve de vértice negativo ao 3º binómio

²³⁸ Ibidem, p. 74.

²³⁹ Ibidem, p. 73.

²⁴⁰ Ibidem, p. 76.

temático do ciclo —, e cuja análise foi complementada por contributos de Jung e de Longfellow²⁴¹.

Desta perspectiva ressalta, em primeiro lugar, aquilo a que Eliade chama “abertura ao Espírito”. Se tal abertura implica a anulação ou suspensão temporária das actividades psicofisiológicas do indivíduo, isso explicaria a obliteração do desejo sexual do Homem tanto nos poemas como na recuperação de antigas formas musicais operada por Schönberg. Nestas, como contributo directo para a mitificação do amor, se assiste à substituição do desejo pela *memória do desejo* ou, por outras palavras, à recriação de um passado regenerador, revisitado como cura para todos os males. Por outro lado, a escuridão como evidência desse ritual de passagem é um dado importante da segunda canção do núcleo regressivo do ciclo (n.º 11, *Als wir hinter*) onde, no início das secções extremas da canção, misteriosas linhas descendentes, no piano, em direcção ao registo extremo grave, convocam a imagem de recuo através da noite; sobre estas linhas descendentes, a presença do tema do ciclo — a projecção horizontal de metamorfoses do acorde de tríade que surge no início da 1ª canção (primeiro no piano e depois completando-se com a entrada do canto) — aponta no sentido de essa regressão curativa se fazer em direcção a um enunciado musical que sintetiza a fonte de lenitivo. Poder-se-á, então, associar o tema formante do ciclo à ideia de felicidade primordial?

A ideia não constitui novidade. A Tese de Doutoramento intitulada *Schoenberg's Das Buch der hängenden Gärten: Analytical, Cultural and Ideological Perspectives* de Julie Brown baseia-se na interpretação das 1ª e 14ª canções do *Buch* como alegorias dos livros do Génesis e do Êxodo, respectivamente²⁴². Brown vê no ciclo um primeiro ensaio dos interesses bíblicos schoenberguianos que se irão cristalizar-se posteriormente na ópera *Moses und Aron*:

Se a 1ª canção alegoriza o Génesis, a “criação” por Schönberg de um mundo sonoro e uma linguagem musical novos, então a 14ª canção poderá tomar-se pela alegoria do Êxodo, a “passagem” de um mundo musical para outro, especialmente porque se lhe seguem na 15ª canção imagens de queda e de retorno ao estado selvagem. Contudo, a tipologia do Êxodus poderá encarar-

²⁴¹ V. pp. 399-403 do presente capítulo.

²⁴² Ph. D., Music Analysis, King's College, University of London, 1993, p. 78. O terceiro sustentáculo da tese de Brown é interpretação que faz da 3ª canção (*Als neuling*) à luz do mito da Grande Meretriz da Babilónia, a partir do que explora na investigação linhas de orientação que a afastam da análise do ciclo como um todo. Brown não se detém, por exemplo, sobre o significado do tema formante do op. 15 e respectiva recorrência, nem propõe uma articulação das canções em grupos divergente da posição de Adorno.

se de duas maneiras, quer como a confirmação da Criação que aconteceu antes, quer como a fuga para fora do próprio *Buch*.²⁴³

Apesar de fazer mais sentido comparar a 15ª canção (e não a 14ª) com o assunto do Êxodo, a proposta de Brown contém um contributo importante quanto às raízes mitológicas do poema da 1ª canção. Trata-se da presença de elementos do célebre poema babilónico da criação — a epopeia de *Gilgamesh*. Na evocação do jardim secreto, George concebe um espaço povoado por animais exóticos onde ecoam mansos lamentos, onde chamas surgem por entre o arvoredos²⁴⁴ e formas brancas dividem as águas. Por sua vez, o poema babilónico diz que no princípio do tempo, quando o céu e a terra não tinham nome, havia dois deuses: Apsu, o patrono das águas primordiais subterrâneas, e Tiamat, a deusa personificadora do mar²⁴⁵. Ambos criaram uma geração de quatro deuses de tal modo rebeldes e turbulentos que Apsu conjecturou a sua destruição. Tiamat, por sua vez, produziu uma série de criaturas monstruosas em defesa da sua prole. Apsu falha na tentativa de extermínio mas é em seguida assistido, com sucesso, por Marduk, o deus da luz. Marduk rodeou Tiamat de fogo, trespassou-lhe o ventre, arrancou-lhe o coração e cortou o seu corpo em dois, prendendo uma das partes a um telhado por um rebite que um guardião segurava²⁴⁶ e que impedia que as águas de Tiamat se libertassem. Marduk, em seguida, organizou o universo e fundou a cidade de Babilónia.

Embora Brown não o refira, nos onze primeiros capítulos do Génesis são perceptíveis numerosos elementos mitológicos oriundos das civilizações mesopotâmica e egípcia. Da primeira, os autores do Génesis absorveram sobretudo informação contada pelos poemas da criação do mundo *Enuma-Elish* e *Gilgamesh*, ambos incluindo, para além de concepções cosmogónicas aquáticas, a ocorrência de dilúvios. Daí que as origens do mundo nos termos de Génesis 1.1-5 pareçam decalcadas do relato que acima sucintamente se apresenta. As coincidências mais tangíveis com a essência luminosa de Marduk começam pelo facto de, no princípio, as trevas cobrirem o abismo e o espírito de Deus se

²⁴³ Ibidem, pp. 78-79.

²⁴⁴ Brown traduziu *Kamen kerzen das gesträuch entzündend* por *Candles came to inflame the bush* (Vieram velas incendiar os arbustos), isto é, uma tradução literal que não leva em linha de conta a acepção botânica adoptada na presente investigação (*kerzen* = flor do castanheiro). Todavia, à luz da interpretação do poema de George sob a perspectiva mitológica babilónica, a convocação de Marduk, ou deus da luz, torna aceitável que se traduza *entzündend* por “incendiar”.

²⁴⁵ Sobre este assunto, v. DALLEY, Stephanie: *Myths of Mesopotamia – Creation, the Flood, Gilgamesh and Others*. Oxford University Press, Oxford, 1989, p. 233.

²⁴⁶ McCALL, Henrietta - *Mesopotamian Myths*. British Museum Publications, London, 1990, pp. 25-26.

mover sobre a superfície das águas. O princípio dual aquático Apsu/Tiamat cristaliza-se no relato do segundo dia da criação, quando Deus fez o firmamento para separar as águas terrenas das aéreas; e a contenção de Tiamat segue-se ao terceiro dia, quando Deus disse: “Reúnam-se as águas que estão debaixo dos céus, num único lugar, a fim de aparecer a terra seca [...]”.²⁴⁷

Os pontos de contacto entre a versão abreviada do mito mesopotâmico e o poema de *Unterm schutz* começam pela associação da folhagem espessa no início do poema que recria a escuridão que antecedeu a criação do mundo. Em segundo lugar, a vitória de Marduk, o herói-deus da luz, sobre as crias de Tiamat, silenciando-as, e a divisão das águas primordiais da deusa reencontram-se na transmutação dos *Fabeltiere* (animais fantásticos) de George em pedra, sob a forma de estátuas de onde saem jactos de água e cujos lamentos (*Sachte stimmen ihre leiden künden*) contam o triste destino a que foram submetidas. A pista de Brown possibilita a prospecção de outros vestígios do mito do suplício de Tiamat. Estes encontram-se presentes, por exemplo, nos poemas das 12^a e 14^a canções, respectivamente em *So denke nicht der ungestalten schatten,/Die an der wand sich auf und unter wiegen,/Der wächter nicht, die rasch uns scheiden dürfen* (*Não penses nas sombras monstruosas,/Que amarinham na parede, nem nos guardas/ Que céleres nos poderiam separar*) e em *Von den tritten/ Der vernichter* (*Dos passos/ Dos destruidores*), num contexto que pressupõe uma aliança original entre as duas divindades Apsu e Tiamat. A coloração judaico-cristã do mito babilónico prossegue no poema da 14^a canção, onde a aproximação de uma trovoadá prenuncia a destruição dos *Jardins Suspensos* (uma alegoria da queda de Babilónia?). No Génesis 6-7 lê-se que Deus se arrependeu da humanidade que criara por esta se ter tornado corrupta e violenta. Assim, Deus conjectura o seu extermínio — tal como Apsu desejou a destruição das crias monstruosas de Tiamat — através da convocação de chuvas torrenciais que caíam durante quarenta dias e quarenta noites, tendo as águas coberto a terra durante cento e cinquenta dias. Tratando-se de coincidência ou de aproveitamento de parentela entre números (canção n.º 14 e o número quarenta; canção n.º 15 e cento e cinquenta), o certo é que referências concretas ao Dilúvio só ocorrem na 15^a canção, onde é consumada a verdadeira catástrofe: o chão inundado abre-se sob os pés do Príncipe e tombam os muros do Éden. Nesta canção, o relato dos acontecimentos fatídicos ocorre dentro de uma moldura temática — o tema do op. 15

²⁴⁷ *Bíblia Sagrada*, Difusora Bíblica, Franciscanos Capuchinhos, Lisboa/Fátima, 2002, p. 24.

consta dos dois volantes extremos da canção, possivelmente simbólico do Uno primordial — que transporta o cerne da narrativa como que para fora dos limites do tempo cronológico.

A relação cíclica entre águas primordiais e cataclismos foi também explicada por Mircea Eliade, nomeadamente no *Tratado de História das Religiões*. Segundo Eliade, as águas, receptáculo de todos os gérmes e simbolizando a substância primordial da qual partem todas as formas de vida, regressam à sua fonte prima quer por regressão, quer por cataclismo:

Elas foram no princípio, elas voltarão no fim de todo o ciclo histórico ou cósmico; elas existirão sempre — se bem que nunca sós, porque as águas são sempre germinativas, guardando na sua unidade não fragmentada as virtualidades de todas as formas. [...] Os ritos lunares e aquáticos são orquestrados pelo mesmo destino; dirigem o aparecimento e desaparecimento de todas as formas, dão ao devir universal uma estrutura cíclica.²⁴⁸

Para além do retorno das águas no final do ciclo de poemas, o princípio germinativo a partir das águas primordiais justifica ainda a recorrência de alusões a símbolos de fertilidade, começando pela imagem da flor do castanheiro na 1ª canção, para além das numerosas metamorfoses da água que no livro abundam. Se água é rica em gérmes, ela fecunda a terra, os animais e acima de tudo a mulher. Todavia, tanto nos poemas como na música do *Buch*, a fertilidade almejada não é a feminina, antes a masculina. É uma espécie de fertilidade divergente ou frustrada a que se subentende à distância que na 1ª canção se interpõe entre os jactos de água masculinos e a flor no cimo da árvore. A mesma encenação se repete na canção seguinte (*Hain in diesen paradiesen*) através da metáfora dos bicos de cegonha (símbolo do agente de fertilidade masculino), remexendo em viveiros de peixes (símbolo feminino), sem que desta interacção resulte qualquer tipo de fecundação²⁴⁹. Outros importantes sinais deste desejo não realizado encontram-se implantados na 8ª canção (*Wenn ich heut*), na súplica do Homem para que o refrescamento lhe alivie a febre, e na canção seguinte (*Streng ist*), na comparação que o

²⁴⁸ ELIADE, Mircea - *Tratado de História das Religiões*. Edições ASA, Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes, Porto, 2004, pp.244-5.

²⁴⁹ Na glíptica mesopotâmica, a água e o peixe simbólicos são emblemas da fecundidade. V. ELIADE, Mircea, *ibidem*, p. 245.

poeta faz entre a gota de água da chuva e o deserto sedento²⁵⁰. Adiante na mesma obra Eliade refere que as tradições diluvianas se ligam à ideia de reabsorção do ser humano pela água e à instauração de uma nova era com uma nova humanidade²⁵¹.

A leitura que Schönberg fez dos poemas de George à luz dos mitos da criação não surpreende, portanto, atendendo-se àquilo a que Carl Dahlhaus chama “teologia estética” do compositor²⁵². Aspectos desta orientação teológica e suas implicações estéticas musicais encontram-se igualmente presentes na explicação que o próprio Schönberg dá no ensaio “Composition with Twelve Tones” (I) de 1941, ao estabelecer a correspondência tipológica entre os triângulos Criador-Luz-Criação e compositor-inspiração-composição:

Para se compreender a própria natureza da Criação temos que estar conscientes do facto de que não havia luz antes que o Senhor disse “faça-se Luz”. E como não havia ainda luz, a onisciência do Senhor abraçou dela uma visão própria que apenas a sua onipotência podia convocar. [...] Um criador tem uma visão de algo que não existia antes dela. E o criador tem o poder de dar vida à sua visão e o poder para a realizar. De facto, o conceito de criador e criação deveriam ser formados em harmonia com o modelo divino; inspiração e perfeição, desejo e realização, vontade e concretização em espontânea e simultânea coincidência. Na Criação Divina não havia detalhes para serem terminados mais tarde; “fez-se Luz” imediatamente e na sua perfeição última”.²⁵³

Na sequência do ensaio se percebe que, para a concepção da sua teoria de composição com doze sons, Schönberg se via a si próprio agindo como um *alter deus*, isto é, um compositor que, à imagem do Criador Divino, não imita mas inventa, colocando a tónica da sua criação nas qualidades éticas intrínsecas à visão pessoal de obra. Em consequência disto, a 1ª canção do *Buch* poderá ter servido como manifesto de um propósito cultural que reuniria simultaneamente elementos extraídos aos dois mitos cosmogónicos — o babilónico e judaico-cristão — aproveitando-os a ambos para a legitimação da linguagem nascente do atonalismo. No artigo dedicado à poética musical de Schönberg, Dahlhaus inscreve este trabalho inspirado pelo divino como sendo uma visão

²⁵⁰ Na mesma obra Eliade refere que, ainda em meados do séc. XX, havia registos de mitos de povos do Pacífico e tribos índias da América do Norte que continham metáforas explícitas a gotas de água (da chuva ou caindo de estalactites) que fertilizariam as mulheres que as colhessem (ibidem, p.245).

²⁵¹ Ibidem, p.268.

²⁵² Cf. DAHLHAUS, C. – “La théologie esthétique de Schoenberg”, in *Schoenberg*, ob. cit., 255-268.

²⁵³ In *Style and Idea*, p. 215.

metafísica da natureza: “A natureza como a origem da música, a História como devir, o génio como executor do que a natureza prefigurou, e a obra-prima como resultado final — no pensamento de Schönberg todos formam um complexo cujas componentes individuais se encontram inextricavelmente interligadas”.²⁵⁴

A amálgama de referências míticas de origem mesopotâmica no ciclo de poemas George não causa estranheza, e menos estranheza ainda causa a atracção de Schönberg pelas ressonâncias mitológicas dos poemas. É do conhecimento geral que tanto George como Schönberg eram leitores ávidos do jornal satírico *Die Fackel (O Archote)* que Karl Kraus publicava em Viena, e onde Schönberg chegou a querer colaborar²⁵⁵. A publicação de artigos sobre as Escrituras (em especial a Criação, o Apocalipse e o Juízo Final), sobre o mito da Grande Meretriz da Babilónia e sobre o Anti-Cristo, estava na ordem do dia nos anos que precederam a Grande Guerra de 1914-18²⁵⁶. Não só a composição do *Buch* coincidiu com o ponto alto do interesse pessoal de Schönberg pelo jornal, mas também com a sua ligação à sociedade literária *Conrad Ansorge* (o nome de um pianista e compositor que estudara com Liszt). Esta sociedade, por sua vez, mantinha relações próximas com o círculo de Stefan George e no seu seio se liam e debatiam tanto as novas produções do poeta como o seu conhecido fascínio por assuntos mitológicos²⁵⁷. Esta confluência de relações e interesses permite considerar-se plausível a ideia de que os poemas de *Das Buch der hängenden Gärten* contenham referências crípticas ao mito babilónico da Criação, fundidas numa estética pessoal que reúne tanto do simbolismo francês como da tradição germânica da canção de gesta, e que este tecido tenha interessado a Schönberg não apenas pelas coincidências entre o drama dos personagens e o seu drama conjugal, para além de ir ao encontro como a sua paixão pela mitologia e assuntos bíblicos. De qualquer modo, esta permanecerá uma ideia exploratória, dado que não há documentação que a suporte objectivamente. E a ter ocorrido uma correspondência entre Schönberg e George sobre o assunto, esta ou se perdeu ou foi simplesmente destruída.

²⁵⁴ V. “La poétique musicale de Schoenberg”, in *Schoenberg*, ob. cit., pp. 167-8.

²⁵⁵ SMITH, Joan Allen - *Schoenberg and his Circle*. Schirmer, New York, 1986, p.41

²⁵⁶ Schönberg tinha na sua biblioteca livros sobre descobertas arqueológicas e sobre a antiga Babilónia, para além do livro de Johann Jakob Bachhofen intitulado *Urreligion und antike Symbole (Religião primitiva e símbolos antigos)* editado em Leipzig em 1926 por C. A. Bernoulli (*Reclam*). A data de publicação é evidentemente posterior à composição do op. 15 mas o livro testemunha o interesse de Schönberg pelo assunto. Sobre o assunto, v. TIMMS, Edward - *Karl Kraus Apocalyptic Satirist: Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. Yale University Press, New Haven, 1986.

²⁵⁷ BRANDE, Juliane, HAILEY, Christopher e HARRIS, Donal (eds.) - *The Berg-Schoenberg Correspondence – Selected Letters*. Macmillan, London, 1987, n. 112.

Retornando à pista de Brown e tomando-se como verdadeira a suposição de que o poema da 1ª canção contém uma alegoria velada ao mito cosmogónico do Gilgamesh, tal facto explicaria algumas conformidades decisivas da música e respectiva disposição dramática. Se se fizer um exercício de exploração das analogias entre os elementos do mito e os elementos da composição, encontram-se abundantes e satisfatórias correspondências:

1 — Em primeiro lugar, o tema formante do ciclo e seu contexto: as três primeiras notas do tema surgem no início da primeira das três frases que, no registo grave do piano, integram o prelúdio de sete compassos. O registo grave é sugestivo das trevas que antecederam a Criação, a partir do que o desenho ascendente das frases (e respectivos intervalos ascendentes de âmbito alargado) como que descreve um caminho progressivo e aumentativo em direcção a uma saída da escuridão. A lógica progressiva da Criação está também patente na apresentação das notas que formam o acorde de tríade tritonal/menor que serve de tema à canção (Si-Ré-Fá-Fá#). O fragmento inicial de três notas, associado a Apsu, o deus das águas subterrâneas, só se entende como parte integrante de um acorde de tríade com a entrada do canto no c.8 sobre a nota Si. Deste modo a voz feminina, em personificação de Tiamat, deusa dos oceanos, completa o emblema musical da criação, para o que contribui a oposição natural de registos e de meios sonoros. A presença do terceiro personagem mitológico surge subtilmente no final do c.11, onde na pauta superior do piano se inicia uma sequência rítmica e motívica sensorial, descritiva dos lamentos que “mansas vozes anunciam”, com a qual se encerra a secção expositiva da canção; em se tratando de Marduk, o deus da Luz, é compreensível que este se perceba não como personificação mas como *efeito*, a ele se associando o registo agudo que subitamente se abre no piano.

2 — Em segundo lugar, nas texturas rítmicas em jogo projectam-se novas complementaridades. Enquanto que o desenho rítmico das frases do piano é lento e sincopado, imitando as escuras águas subterrâneas do hesitante Apsu, os ritmos do canto incluem apenas células binárias e quaternárias, cuja dureza geométrica se pode explicar pelo facto de Tiamat ser a geradora dos monstros bizarros que incomodavam o primeiro. A fluidez rítmica do episódio no registo agudo que surge no piano nos cc.11-12, por seu lado, é paradigmática dos ritmos tendencialmente rápidos e regulares que caracterizam a

informação poética de tipo sensorial, casando-se tal conformidade naturalmente com a essência da luz. Deste modo se sucedem três tipos rítmicos, progressiva e aumentativamente, evoluindo do mais lento para o mais rápido.

3 — Disciplina idêntica se manifesta na apresentação dos três critérios intervalares, embora aqui se registre uma progressão inversa no que diz respeito à densidade de tons. Em primeiro lugar surge o cromatismo na música de Apsu, dele se filtrando o diatonismo de Tiamat e deste, numa segunda filtragem, os tons inteiros, os quais se manifestam plenamente no critério de transposição do motivo diatónico no c.13 — o episódio sensorial dos jactos de água. É lógico que esta progressão se faça a partir no nível intervalar mais denso para o mais rarefeito, pois esta é a única progressão possível entre os pólos trevas e luz. Desta disciplina de apresentação de vectores intervalares, tipos rítmicos e qualidades simbólicas, irradia uma coerência que servirá de modelo para o resto do ciclo — embora sofrendo alterações ao longo da sua peripécia —, e cuja estrutura está patente na matriz de convergências rítmico/harmónicas apresentada no cap. I da presente Tese²⁵⁸. A partir de agora é possível reconstituir a par e passo o decurso da acção poético-musical da primeira canção do *Buch* à luz do mito cosmogónico:

A secção central começa pela descrição da acção provocada pelas estátuas que servem de fontes, delas brotando cursos de água que, tal como anteriormente “as mansas vozes”, correm queixosos. Em se tratando dos lamentos dos filhos de Tiamat, percebe-se que ao longo deste episódio (cc.13-16) apenas os vectores cromático e de tons inteiros estejam em presença, dado que Apsu e Marduk uniram forças para destruir as crias da deusa. No c.15, a única vez o acorde temático de tríade menor Si-Ré-Fá# soa completo, “empurrando” os regatos para fora das bacias de mármore (e daí a sua posição sincopática no compasso), é já um prenúncio da vitória de Apsu. Nos dois compassos seguintes regressa a diatonia sob a forma de um acorde na pauta inferior do piano que se repete em *ostinato*, a cuja primeira pulsação (1º tempo do c.17) se seguem os acordes de Si-Dó-Mi e Si-Dó-Ré#-Mi na pauta superior. O primeiro destes acordes aumenta a densidade do acorde diatónico da pauta inferior, ocorrendo nesta sobreposição de notas a maior massa cordal diatónica em todo o ciclo. A partir deste ponto o cromatismo invade o espaço

²⁵⁸ V. Cap I, pp. 56-57.

diatónico, revelando-se neste processo uma alegoria da perfuração de Tiamat, que vai perdendo forças, debatendo-se segundo um ritmo *ostinato* que lhe é imposto por Apsu. Esta acção é complementada pela acumulação de acordes cromáticos no registo agudo do piano, sobrepondo-se ao registo do canto, no que é visível uma hierarquização de registos aplicada com sentido dramático: Tiamat, subjugada, foi remetida para a pauta inferior do piano. O acorde repetido de Mi-Si-Dó-Ré# (3º tempo do c.17) faz aumentar a pressão sobre a deusa, que sucumbe sob a acção de *clusters* que se abatem duas vezes sobre ela. Coincidindo com esta “perfuração” cromática, surge no canto o fragmento motivico Sol#-Mi# que, no mesmo compasso, passa ao discanto do piano em oitavas estridentes, e que é repetido sobre um ritmo sincopado e desacelerador²⁵⁹. Traço melódico único em todo o ciclo, esta representação de um grito humano repete-se até ao c.20 na pauta superior do piano, sendo “engolido” (no 3º tempo do c.20) pelo registo de Apsu, onde soa duas vezes ainda até ao final da canção, descendo em direcção à região grave do instrumento.

Na secção reexpositiva da canção, enquanto que a projecção instrumental do suplício de Tiamat perde intensidade, regressa na pauta inferior do piano (c.19) o fragmento do acorde de tríade com que a canção começara, de novo incompleto sem a nota Si. No compasso seguinte, o canto termina a sua intervenção com uma linha diatónica significativamente descendente (Si-Lá-Sol-Fá), concluindo o verso que anuncia a partição das águas — símbolo da imobilização de Tiamat; no 3º tempo do mesmo compasso, a absorção do “motivo do grito” pela linha do baixo adapta-se magistralmente à transposição do fragmento triádico inicial à 2ª Maior superior, como se daí resultasse um elogio do feito de Apsu. A canção prolonga-se por mais três compassos, em pausa vocal (cc.21-23), no segundo dos quais a nota Si no topo do acorde diatónico Lá-Mi-Sol-Si recorda Tiamat (o arpejamento do acorde é um gesto nostálgico). O detalhe da permanência da nota Si no acorde diatónico é subtilmente significativo do facto de Tiamat permanecer imobilizada no topo de um telhado. A este acorde segue-se um último acorde (Lá-Ré#-Sol#) — misto de 4ª e trítone — que poderá significar para o resto do ciclo uma fusão harmónica simbólica entre os dois deuses envolvidos na dialética primordial do mito.

²⁵⁹ Nesta passagem estão ausentes tanto os tons inteiros como os ritmos sensoriais “identificadores” de Marduk, embora a sua presença, se se tomar literalmente *entzünden* por “incendiar”, esteja largamente subentendida ao texto cantado.

Será a esta dialética mortal que o retorno do tema/motivo do ciclo se refere quando reaparece de forma reconhecível no prelúdio da 11ª canção e nos prelúdio e poslúdio da 15ª, ou a um estado ideal de união entre os dois deuses, onde a dimensão maternal de Tiamat é valorizada e a escuridão de Apsu é transferida de forma catártica para a luz do dia? Tanto linearmente como em projecção cordal, o tema é tratado de forma saturante ao longo das partes constituintes da estrutura das 11ª e 15ª canções como se condensasse a essência musical, última e impreterível, a reter da obra. Para ser considerado um verdadeiro *leitmotiv*, seria necessário que ao tema correspondesse uma legenda poética relativamente constante, o que não acontece. Na 11ª canção, a harmonia triádica do tema encontra-se presente na melodia do canto do c.8 em *Als wir hinter dem beblünten tore* (*Quando nós, passado o portão florido*), no canto e piano nos cc.13-15 em *Ich erinnere, dass wie schwache rohre* (*Lembro que quais frágeis juncos*), no canto nos cc.18-19 em *unsre augen rannen* (*os nosso olhos marejavam*) e finalmente, também no canto nos cc.21-31 em *So verbliebest du mir lang zu seiten*. (*Assim ficavas longamente a meu lado*). Na 15ª canção, para além da apoteose que encontra no poslúdio, o tema, no todo ou em parte, encontra-se citado no sub-compasso 4/8 do c.13, no canto, em *Wir bevölkerten* (*Nós povoávamos*), distribuído pelo canto e piano nos cc.15-19 em *Freudig — sie mit lächeln, ich mit flüstern-/ Nun ist wahr, dass sie für immer geht*. (*Felizes — ela com risos, eu sussurrando-/ Mas a verdade é que ela parte para sempre*), no fragmento de desenvolvimento classicizante que se inicia na 2ª metade do c.25 (piano) e se estende no canto e piano até ao c.29 em *Mürber blätter zischendes gewühl/ Jagen ruckweis unsichtbare hände/ Draussen um des edens fahle wände*. (*Folhas secas, segredante turba/ [Como] mãos invisíveis empurram/ Para fora dos pardos muros do Éden.*), e na reexposição com canto dos cc.32-34 sob *Die nacht ist überwölkt und schwül* (*A noite está nublada e tépida*). Nesta derradeira canção do ciclo, o aproveitamento do tema ora serve como suporte de uma descrição naturalista de elementos poéticos, ora se insere em processos de tratamento motivico no sentido de “música pura”. Além disso, os significados colaterais do tema na 11ª canção incluem uma razoável panóplia de sugestões fantasmagóricas nocturnas comuns às canções *Nacht* e *Enthauptung* do *Pierrot Lunaire*, às quais se associa o significado chave de *hauch* (“suspiro” ou “bafo”), muito próximo do verbo *flüsteren* (“sussurrar”) que aparece no 3º verso da 15ª canção. Pesa ainda em ambas as canções a importância dada a elementos vegetais — *beblünte tore* (*portão florido*) e

schwache rohre (frágeis juncos) na 11ª canção -, e um abundante catálogo de impressões crepusculares colhidas num jardim em movimento, naquilo que constitui o cerne narrativo da parte cantada: o inegável abraço entre os dois extremos do terceiro volante do ciclo.

O emolduramento que o tema proporciona à narrativa poética da 15ª canção e a sua onnipresença sob o poema cantado fornece, em primeira instância, um suporte ambiental adequado à acção poética, enquadrando-a numa paisagem nublada, feérica e rescendente de melancolia. Mas, à medida que a narrativa se desenrola, ao perceber-se que no cenário tudo é ausência, partida, invisibilidade e fragmentação, avoluma-se a intuição de que um subtexto mais denso se enclausura no tema. Na análise parcial da 11ª canção que consta de *Introduction to Post-Tonal Theory*, Joseph Strauss identifica o tema com o significado de lembrança devido à repetição de conteúdos intervalares que ocorre no canto entre a melodia do c.13 (*Ich erinnere*) e do c.8 (*Als wir hinter*, etc.), o primeiro como memória do segundo²⁶⁰. E na análise que faz da 15ª canção, Egbert Hiller chama à melodia do tema *Erinnerungsmotiv* ou “motivo da recordação”²⁶¹, presumindo-se que o assunto rememorado seja a matéria poética a que aludem os três primeiros versos. Em ambos os casos, os autores referem-se a uma memória pontual, circunscrita aos limites das canções em análise (embora Hiller tenha analisado as canções n.º 1, 6, 8, 14 e 15), não referindo o emolduramento que este tema proporciona a todo o ciclo, em geral, e ao terceiro grupo de cinco canções em particular.

Será sempre arriscado procurar-se detectivescamente nas notas do tema informação que suscite algum tipo de referência precisa a pessoas reais ou inventadas. Allan Forte, por exemplo, acredita na identificação das letras *c-a-d-g* (Dó-Lá-Ré-Sol) ora com o nome de Richard Gerstl (o amante da mulher de Schönberg) ora com o nome do próprio compositor, que contém as mesmas notas. Para Forte, as notas Lá-Si-Ré-Mi, correspondentes às letras *a-h-d-e*, significariam tanto Schönberg como Gerstl e como ainda Mathilde Schönberg²⁶².

²⁶⁰ STRAUSS, Joseph - *Introduction to Post-Tonal Theory*. Prentice Hall, New Jersey, 2000, pp. 47-52.

²⁶¹ HILLER, Egbert - *Entrückung, Traum und Tod. Zum Verhältnis von Text und Atonalität im Vokalschaffen von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern*. (Transcendência, Sonho e Morte. Relação entre texto e atonalidade na obra vocal de Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern). Lafite, Viena, 2002, pp. 107-117.

²⁶² FORTE, Allen - “Concepts of Linearity in Schönberg’s Atonal Music: A Study of the Opus 15 Song Cycle”, in *Journal of Music Theory*, v.36, n.2, Yale University, New Haven (Fall 1992), pp.314-319. Forte aponta para a obra de de Walter Bailey - *Programmatic Music in the Works of Schoenberg* (UMI Research Press, Ann Harbor, Michigan, 1984) - como referência para a proposta que apresenta no seu estudo, apesar do facto de Walter Bailey nada referir sobre o assunto. Pelo contrário, Bailey, na p. 20 do seu livro, considera que *O Livro dos Jardins Suspensos* se trata de uma das obras menos “descritivas” e “programáticas” do seu período atonal.

Porém, a coincidência das letras musicais entre os nomes das três pessoas torna a tarefa impossível de realizar por esta via, faltando nomeadamente explicação para a importante nota Fá (letra *f*) que surge sempre no vértice da melodia do tema. Será credível considerar-se antes o fragmento motivico Sol#-Mi#, que atrás exploratoriamente se identificou com o grito de Tiamat, como uma “representação notacional” do nome de Gerstl? Na fonética alemã a sucessão das duas notas aproxima-se da sonoridade do nome do amante de Mathilde Schönberg (*gís-és*), enquanto que a inversão da sílabas do nome da deusa Tiamat forma um anagrama próximo do próprio nome de Mathilde. Para tais coincidências concorre ainda o facto de as iniciais de Arnold Schönberg pertencerem ao nome de Apsu. Se tal proposta se permitir, no clímax da canção inaugural do ciclo, Schönberg retrata macabramente o suicídio com auto-mutilação de Gerstl no grito de Tiamat, colando a imagem da deusa à da sua própria mulher e associando as crias monstruosas de Tiamat à monstruosidade que Mathilde e Gerstl juntos perpetraram contra a sua felicidade e a dos filhos do casal²⁶³.

Dado que o tema/motivo formante do ciclo se inclui logo no início do prelúdio da 1ª canção, a considerar-se como memória de algo tratar-se-ia de uma lembrança que, tal como na *Winterreise* de Schubert, se refere a um acontecimento traumático prévio à obra. Tendo formatado o ciclo de modo a que na fase final da composição, em que as 1ª, 11ª e 15ª canções foram escritas, estas se unissem por meio de um traço temático reconhecível, Schönberg condiciona o entendimento programático do ciclo de uma forma que não deverá ser desvirtuada por intenções estranhas aos conteúdos poéticos. Se a música excede ou expande a informação providenciada por George, se no périplo do personagem do Príncipe errante se reconhecem traços do drama pessoal de Schönberg, é igualmente possível assumir-se que a invenção musical pura fecunda o material poético de modo tão inexplicável como sempre ocorreu nas grandes criações artísticas. É possível que o tema que encarna a verdadeira identidade d’*Os Jardins Secretos* dê voz a uma instável natureza viva onde se consuma a morte sacrificial do amor e onde o herói romântico cede ao peso da imponderabilidade abstracta dos tempos modernos. Porém, a observação da evolução

²⁶³ Uma passagem do testamento que Schönberg escreveu após a descoberta da relação extra-matrimonial de Mathilde, diz o seguinte: “O meu sentido de premonição permitiu-me sempre ver através das mentiras dela e aguardar pelos crimes dela mesmo antes dela os praticar. [...] A alma da minha mulher está tão unida à minha que eu sei tudo sobre ela. Por isso ela não mentiu, mas não era a minha mulher”. *Testamentsentwurf*. MS (1909). Arnold Schönberg Institute, Los Angeles.

das formulações do tema nas três canções em questão, tal como se enunciam nos prelúdios, continua a reforçar a pista mitológica. Há duas razões para tal:

1 — Em primeiro lugar, os três enunciados do tema contêm contornos melódicos recursivos, denotadores da associação com um símbolo qualquer de circularidade, de retorno ou de eternidade. Na 1ª canção, as três primeiras notas do ambíguo acorde de tríade diminuto/menor são Fá#-Ré-Fá natural, isto é, um desenho descedente/ascendente quase simétrico. O acorde só conhece a sua fundamental Si quando o canto entra no c.8, “completando” a Criação; daí que a apresentação do acorde seja bipartida, pois a Criação é aumentativa. No prelúdio da 11ª canção, o acorde surge completo logo na 1ª frase da pauta superior do piano, desenhando agora uma curva ascendente/descendente sobre as notas Sib-Ré-Fá-Ré natural²⁶⁴. A ambiguidade do acorde de tríade tritonal/menor da 1ª canção prolonga-se agora no jogo associativo menor/Maior com fundamental em Sib, nele prosseguindo a lógica criacional aumentativa e progressiva que evolui cromaticamente de tríade diminuta para tríade Maior através de tríade menor. No prelúdio da 15ª canção, o acorde mantém a fundamental em Sib mas a linha melódica centra-se na nota Ré (que soa duas vezes), descrevendo o mais elaborado desenho dos três enunciados — Ré-Fá-Ré-Sib-Dó# (enarmónico de Réb) -, que é ascendente/descendente/ascendente. A sensação triádica Maior proveniente da 11ª canção é aquela com que o tema começa na 15ª, retornando ao menor com a última nota, que fecha o ciclo.

2 — Em segundo lugar, a distribuição de registos dos três enunciados é claramente progressiva entre os prelúdios das três canções, começando pelo registo grave na 1ª, passando ao registo central na 11ª e ao registo agudo na 15ª, sugerindo uma viagem das trevas profundas em direcção à luz. Porém, o enunciado final do tema, que surge no poslúdio da 15ª canção, encerrando o ciclo, volta ao registo central perpetuando a mensagem de regresso ou de “eterno retorno”, para usar a célebre expressão de Mircea Eliade²⁶⁵. E de que “retorno” se trata, afinal? Simplesmente o de um acorde de tríade,

²⁶⁴ V. Exemplo 16 (Cap. II, p. 92).

²⁶⁵ As tonalidades do tema poderão eventualmente reflectir uma terceira intenção mitificadora. Trata-se da transposição que ocorre entre a fundamental Si do acorde na 1ª canção e o Sib nas duas outras canções, o que poderá justificar a ideia de regressão que ocorre nas 11ª e 15ª canções, pois a regressão far-se-á sempre relativamente a algo passado. Se o acorde com fundamental em Si é o acorde das “origens”, então a

símbolo de beleza perene e de unidade perdida, precisamente a expressão máxima de coesão do sistema de organização sonora que a música ocidental conhecia desde Pitágoras, e que Schönberg deliberadamente abandona no seu intuito de “criar” uma linguagem nova. O acorde temático nas suas mutações ao longo do ciclo mostra ainda que se essa mole original não era estática, ela progredia e regredia dentro de fronteiras bem delimitadas, e que não havia maneira possível de evoluir organicamente sem que o sistema no todo fosse posto em causa. O curso da linguagem musical do Ocidente no passado recente de Schönberg tinha sido determinado pelo cromatismo de Richard Wagner, a Europa tinha descoberto as músicas africanas e balinesa, Debussy integrara os tons inteiros na sua paleta harmónica e Stravinsky tinha operado a fusão entre uma tradição germânica tardia e os ritmos pagãos do mundo eslavo. À consciência de Schönberg não se apresenta outra saída senão “ser Schönberg”, romper com a tradição que de Palestrina a Brahms o formara e procurar um sistema sonoro formalmente emancipado do sistema tonal. Daí a nostalgia que sobrecarrega os acordes triádicos do *Buch*, que mais não significam do que a encarnação de um aceno cíclico à “idade de ouro” da polifonia ocidental, eterna referência para quem “tropeça por tão estranhos caminhos”.

2. Forma musical e percurso poético

O poema de *Das schöne beet* contém apenas um parágrafo, de oito versos, onde se percebe uma intenção de divisão tripartida: os três primeiros versos dando início à descrição do canteiro de flores, os três seguintes (em anáfora) enfatizando a sua vida interior; os dois últimos, introduzidos por travessão explicativo, aludem ao assunto da união carnal simbólica. A estrutura musical só parcialmente vai ao encontro desta divisão do poema (e apenas na parte cantada), tendo Schönberg dotado a canção de um extenso prelúdio. O esquema formal aqui resultante é quadripartido A1-A2-B-A3, correspondendo a secção A1 ao prelúdio. A secção expositiva com canto (A2, cc.11-14)

trajectória da mente ao encontro dessa recordação far-se-á sempre em sentido descendente, tal como num transe hipnótico se “desce” a patamares mais fundos da memória.

inclui apenas os dois primeiros versos e não três, como a lógica do poema sugere²⁶⁶; aos quatro versos seguintes (secção B, cc.15-23) corresponde musicalmente uma sucessão de texturas diversificadas, no piano, nesta disciplina se reencontrando algum eco do efeito anafórico do poema; aos dois últimos versos (cc.24-30) corresponde o terceiro nível descritivo do poema, integrando estes a secção reexpositiva A3 (cc.24-32). Schönberg não fez corresponder ao esquema de rimas poéticas nenhum tipo de rimas musicais, sendo todos os finais de frases diferentes entre si — apenas entre os finais das 1ª (c.13) e 3ª frases (c.17) e da 2ª (c.15) e 5ª (c.21) há afinidades rítmicas, alterando-se todavia o intervalo resolutivo. Já nos começos de frases há mais correspondências, ocorrendo todas nos tempos fracos do compasso, quer em anacrusa quer em síncopa. As entradas das 2ª (c.13), 3ª (c.15), 5ª (c.19) e 6ª (c.21) frases fazem-se por sequência de três colcheias após pausa de colcheia, destes quatro exemplos apenas a 5ª frase não se iniciando na segunda metade do compasso.

cc.1-14

A canção tem o segundo maior prelúdio do ciclo, com a extensão de dez compassos. A divisão de frases por 5+1+2+2 compassos não obsta a que uma periodicidade interna (que perfaz 4x2+2 compassos) restaure parcialmente um padrão tradicional de períodos de quatro compassos, conforme ao carácter lírico intencionalmente distendido da canção. O motivo formante da canção situa-se nos três primeiros compassos e contém dois traços melódicos aparentados entre si, reunindo características intervalares mistas diatónicas e cromáticas. Em primeiro lugar, a linha do soprano dos acordes de três vozes da pauta superior começa com a partícula ascendente Sol#-Lá do c.1, de carácter anacrúsico, que é seguida nos cc.2-3 pela sequência diatónica Ré-Mi-Fá#-Sol e pela repetição da partícula Sol#-Lá conducente à repetição parcial da melodia nos cc.4-5; a queda intervalar faz-se sobre inversão do acorde de tríade menor Fá-Lá-Ré que, na presente classificação, é um acorde temático-cromático, constituindo um gesto fortemente cadencial; as notas Fá-Lá do acorde repetem-se no 3º tempo do c.2, prolongando-se por ligadura até meio do compasso seguinte, onde a harmonia muda para triádica Maior com fundamental em Ré (Ré-Fá#-Lá). Em segundo lugar, a linha do baixo é toda ela ascendente, começando num Mi# que se

²⁶⁶ Não é perceptível nesta distribuição de versos pela estrutura musical uma intenção dramática semelhante àquela que o compositor manifesta na 7ª canção. A escassez de pontuação do poema favoreceu o predomínio de uma lógica composicional regida por algum uso de liberdade.

prolonga por sequência diatônica Maior até ao Ré no termo do c.3; servindo de charneira para a repetição variada e abreviada do motivo nos cc.4-5, a nota Ré do baixo reforça a diatonia melódica tanto da linha do baixo como do soprano, permitindo retroactivamente que os intervalos de 2ª menor, no início de cada uma das linhas, se entendam como retardos cromáticos das notas seguintes. Daqui ressalta um ambiente harmónico alternadamente triádico Maior/menor (uma alternância que se repete nos dois compassos seguintes), que procede da alternância triádica tritonal/menor da 1ª canção.

A dualidade cromatismo/diatonia está desde logo patente no acorde misto de 4ª e trítone (Lá-Ré-Sol#) do 1º tempo do c.1, justificando-se plenamente o acorde como arauto da fusão de qualidades masculinas e femininas — o assunto fulcral do poema. O predomínio dos acordes mistos diatónicos-cromáticos ao longo das quatro secções da canção é maioritariamente sublinhado por ritmos simples e objectivantes, mantendo-se a correspondência matricial do ciclo entre diatonia e rítmica objectivante por via dos elementos diatónicos nos acordes. O assunto poético elucida a associação que vem desde a 1ª canção entre diatonia, ritmos objectivantes e representações musicais do feminino, em pontos vitais do poema que Schönberg apoiou com diatonia pura. Por exemplo, no c.16, na alusão aos órgãos reprodutores das plantas — *mit geflecktem sporne* (*salpicados de esporos*) — a única tercina do canto assinala os dois acordes diatónicos de 4as sobrepostas Sol#-Dó#-Fá# da pauta superior do piano; no 1º tempo dos cc.29 e 30, sob a referência ao hálito das bocas das plantas, doce como *himmlischen gefild* (*campos celestes*), o piano apresenta, com reforço da nota Sol no baixo, os dois poderosos acordes diatónicos Fá-Sib-Dó-Fá e Fá-Sib-Mib-Fá²⁶⁷. Alguma da correspondência inicial entre síncope e conteúdo intervalar cromático-temático também se mantém na 10ª canção, o que explica a sincopação do c.1, inerente ao acorde misto e aos retardos cromáticos. Deste modo os compassos inaugurais de *Das schöne beet* convocam a primeira frase de *Unterm schutz*, preludiando um acontecimento poético protagonizado pelo Homem, em entrada lenta e ascensional num território desconhecido.

A periodicidade e morfologia do motivo reencontram-se nos quatro compassos de A2 (cc.11-14). O canto repete variacionalmente a melodia superior do motivo, rompendo a expectativa intervalar diatónica através de intervalos de tons inteiros na transição dos cc.12-13 (Fá-Mi-Réb-Sol) devido ao apontamento sensorial *betracht ich im harren*

²⁶⁷ Nos três exemplos apresentados, os acordes contêm uma sobreposição de duas 4as e incluem uma 2ª Maior, seguindo o modelo da harmonia pertinente ao motivo diatónico Lá-Dó-Ré-Sol da 1ª canção.

(*contemplo com demora*)²⁶⁸, e através de intervalos cromáticos no c.14 (com transição para o c.15), onde termina A1. A incidência do cromatismo sobre a descrição dos espinhos acrescenta uma profundidade emocional ao nível descritivo sensorial que só se compreende à luz da descodificação da alegoria poética de *dorne* (*espinhos*) proposta na introdução a esta análise. No piano, a sincopação à colcheia da linha motívica do baixo no c.12 sublinha com inquietude o verbo *betrachten* (“contemplar”). No compasso seguinte, a transposição variada das notas dos cc.2, 4 e 12, resultando na sequência Sol#-Lá#-Si#-Dó#, adensa a fusão de conteúdos intervalares diatónico e cromático do motivo formante da canção precisamente sob a metáfora da *vagina dentata* — *umzäumt mit purpurnschwarzem dorne* (*cercado de espinhos negro púrpura*) — no que se pode ver uma aplicação concreta das qualidades de género que Schönberg atribui ao dois vectores intervalares.

cc.15-23

Dorne (*espinhos*) é precisamente o significado que serve de charneira para a secção central B. Aos quatro versos seguintes correspondem quatro períodos musicais de aproximadamente 3+2+1,5+2,5 compassos, onde também quatro padrões rítmicos diferenciados tratam de introduzir sentido multiplicador à informação, indo de algum modo ao encontro do efeito de anáfora do poema. A textura do primeiro destes períodos manifesta-se no piano ainda sob a última palavra do 2º verso (c.15) e mantém-se até ao último tempo do c.17, aí também sob a primeira palavra do quarto verso (c.17). No piano há texturas sequenciais de tercinas, primeiro em contraponto a quatro vozes (c.15) e depois na voz superior dos acordes da pauta superior, contando-se ao todo oito tercinas formadas por pausa de colcheia e duas semicolcheias. As tercinas suportam uma pormenorizada descrição do foco visual do Homem — *Drin ragen kelche mit geflecktem sporne* (*Onde se erguem cálices salpicados de esporos*) -, de fortes implicações eróticas. O conteúdo intervalar tanto do material do canto como do piano é maioritariamente cromático, expressivo da convergência entre cromatismo e emoção (ou tensão sexual), à excepção do acorde repetido na 2ª metade do c.16 (Sol#-Dó#-Fá#) que é significativamente diatónico como acima se referiu. Sob estes acordes diatónicos, as notas Lá#-Sol#-Fá# da linha do baixo suscitam a associação com os tons inteiros, um critério a que corresponde brevemente o canto no fragmento motívico Fá#-Mi-(Mi)-Ré, na transição dos cc.16-17.

²⁶⁸ Sob as notas Fá-Mib-Réb do canto em *ich mir im* (lit.”eu me”[dou conta]), as notas do baixo Sol-Lá-Si-Dó#-Ré assumem as qualidades sensoriais dos tons inteiros.

Nos dois primeiros tempos do c.17, esta melodia do canto sobrevoa dois acordes mistos diatónico-cromáticos na pauta superior do piano, e o intervalo diatónico de 4ª (Fá-Sib) no baixo. Trata-se de um breve episódio de tons inteiros que sublinha a emissão vocal do detalhe *mit gefleckten sporne* (*salpicados de esporos*), que assim adquire uma densidade sensorial reveladora do olhar do personagem masculino, por entre diatonia e cromatismo. No c.16, no baixo, uma tercina de semínimas acrescenta poder descritivo ao significado de *mit gefleckten*, o único momento da passagem em que no canto também ocorre uma tercina. Tanto neste período de três compassos como nos três períodos seguintes repete-se a tensão cadencial simetrizante que ocorrera na pauta superior do motivo formante da canção (cc.1-2), agora reduzida a um compasso apenas e localizada no baixo.

O segundo período inicia-se no canto e no último tempo do c.17, com um ligeiro *ritenuto* que conduz, no compasso seguinte, ao tempo *etwas langsamer* (*poco più lento*). A nova textura rítmica do baixo é importante para o sentido de variedade descritiva do poema. As tercinas dão lugar a uma variante do motivo 2 da canção anterior (associado à gota de chuva), que ocorre por duas vezes no c.18; as duas semicolcheias (aqui como lá, na 2ª metade do tempo) foram recuperadas sobre uma versão expandida de 2ª menor (9ª menor), seguidas de duas colcheias sobre intervalo de 2ª Maior. O desenho rítmico ascendente/descendente do motivo presta-se agora a servir de suporte auditivo adequado à pormenorização da intimidade da imagem poética *Und samtgefiederte, geneigte farren* (*E aveludados, fetos inclinados*), no que participa a primeira dinâmica *pp* da canção. Na pauta superior, sobre dois acordes mistos de 4ª e trítono, a voz superior do piano apresenta uma variante retrógrada da melodia do c.1 e segunda metade do c.2: Sol#-Lá e Mi-Fá# tornam-se Lá-Sol# e Fá#-Fá natural, recuperando-se duplamente o retardo cromático do c.1. O mesmo tipo de recorrência ocorre na parte vocal, mas de modo mais remoto, variando de forma livre a inversão melódica da linha superior do piano dos cc.4-5. Tanto a apresentação retrógrada das notas como o desenho melódico descendente são representativos do adjectivo *geneigte* (*inclinados*) que se refere aos fetos.

O modelo melódico de múltiplos retardos que se encontra na parte vocal dos cc.18-19 propaga-se ao compasso e meio seguintes (cc.20-21), o terceiro período da secção B, resultando num cromatismo mais denso que realça a visão detalhada do poeta sobre as plantas — *Und flockenbüschel, wassergrün und rund* (*E tufos, verde-água e redondos*). A textura rítmica do piano simplifica-se para não obstar à fluidez da percepção auditiva das

palavras, articulando-se segundo duas células de semínimas em suporte de duas cadências mistas: cromática e de tons inteiros (o acorde de Sib-Ré-Lá-Sol#, resolvendo uma primeira vez no acorde de Si-Ré#-Lá-Sol#) e cromática/diatónica (resolução no acorde de Fá-Mib-Sib-Sol#).

O quarto e último período de B recupera o *tempo primo* e inicia-se no piano no c.21, no prolongamento do último acorde do c.20 (de tons inteiros, Fá#-Ré-Sib-Sol#, uma informação harmónica sensorial alusiva à cor verde-água das plantas) sob as duas semínimas terminais do terceiro período do canto. Novas recorrências de segmentos diatónicos e diatónicos/cromáticos ocorrem nas linhas extremas do piano — os fragmentos diatónicos descendentes Fá-Mi-Ré-Dó-Si e Lá#-Lá natural-Fá-Mi no soprano dos cc.22-23 e a sequência ascendente Fá#-Sol#-Lá-Sib-Dó-Dó# no baixo dos cc.21-22 -, restaurando a dialética masculino/feminino.

No c.23, sobre um baixo ambíguo diatónico ou de tons inteiros (Fá#-Sol#-Lá#) encontra-se um acorde cromático e três acordes diatónicos cujo ritmo sincopado, sob *mild* (*doces*), anuncia o padrão rítmico de associações eróticas dos dois primeiros compassos de A3. Durante o quarto período de B, a linha do canto apresenta uma variante cromática do material enunciado nos cc.11-12. Associando-se a este cromatismo, a textura rítmica faz suceder entradas anacrúsicas e células sincopadas a células objectivantes, estabelecendo um padrão de alternâncias que perdura durante os quatro compassos seguintes (A3, cc.24-27), isto é, o primeiro verso da alegoria em que Schorske vê o clímax sexual. Esta padronização rítmica liga assim o último verso da descrição detalhada do jardim secreto feminino ao primeiro verso da acção que nele decorre: *Und in der mitte glocken, weiss und mild/ Von einem odem ist ihr feuchter mund* (*E no meio campânulas brancas e doces/ Nas bocas húmidas há um hálito*).

cc.24-32

A secção A3 da canção subdivide-se em dois períodos de quatro (cc.24-27) e cinco (cc.28-32) compassos. No primeiro destes períodos inclui-se o sétimo verso, de cujo significado *odem* (*hálito*) deriva o tratamento sincopático dos cc.24-25 (para além do prévio c.23) que mimetiza o acto de respirar, alastrando-se esta sincopação ao seguimento da secção. No piano, a linha motívica do soprano do c.1 é reexposta de forma quase inalterada no tenor da pauta inferior dos cc.24-27, desdobrando-se à oitava no baixo a partir do 2º tempo do c.25;

no c.27 o baixo desdobra-se por sua vez em 3as menores sobre a linha diatónica ascendente do motivo formante da canção. A nota Lá# no termo do c.26 introduz uma variante de tons inteiros do motivo, simpática ao acorde de Sol#-Lá#-Dó#-Fá# do mesmo compasso que imprime um halo sensorial ao prolongamento do adjetivo *feuchter* (*húmidas*). A textura cordal da pauta superior inclui abundantes acordes diatónicos no c.24 (acordes de 4ª com duplicação à 8ª e acorde de tríade menor Lá-Mi-Dó-Mi, no termo do compasso). Os quatro primeiros acordes do compasso seguinte são agora de tons inteiros, empolgando a informação poética sensorial, seguindo-se-lhes um acorde cromático (Si-Ré-Sib) e um outro misto de 4ª e trítono. Nos cc.26-27, o diatonismo torna-se progressivamente mais permeável ao cromatismo que emana da sobreposição de acordes de associações triádicas Maiores e menores — um movimento que é conforme ao desenho simétrico convergente que a polifonia de cinco e seis vozes contém até ao final do período (durante e após *mund*, ou “boca”). A linha do canto contém uma transposição variada do motivo dos cc.1-2 à 3ª menor superior, começando com as notas Si-Dó# do c.26 (também no prolongamento de *feuchter*). O canto recupera no c.27 um fragmento do prelúdio (c.7) que agora contém no salto ascendente o intervalo de 7ª Maior em vez de 9ª menor. Este tratamento do intervalo base de 2ª menor concorda com a convergência cromática acima assinalada para os acordes, e também com a sincopação que nos cc.26-27 ocorre com as células retrogradáveis de semínima+mínima+semínima — em sublinhado do pulsar erótico que emana dos significados do poema.

No termo da passagem, uma indicação de *ritardando* precede o início do segundo período de A2. No piano (c.28) há uma reexposição em variante cromática do movimento cordal divergente do c.6 do prelúdio, a qual conduz a um encadeamento de acordes diatónico/cromático/diatónico nos cc.29-30 sob *himmlischen gefild* (*campos celestes*) de grande significado simbólico: a amplitude do movimento polifónico cadencial e as unidades longas (mínima pontuada e semibreve), em valorização da diatonía, proporcionam neste ponto uma das correspondências mais seguras em todo o ciclo entre diatonía e a gama de significados associados ao universo feminino, agora tal como em *Unterm schutz*, exprimindo distância em relação ao plano terreno onde se encontra o personagem masculino. O canto, todavia, proporciona um contrapeso cromático à diatonía através de duas sequências melódicas convergentes — um padrão linear no c.28 (Ré#-Si-Ré natural-

Dó) e um padrão alterado nos cc.29-30 que redistribui o padrão anterior à 2ª menor inferior (Dó#-Lá-Dó natural-Si-Sib).

Os três últimos compassos formam um breve poslúdio de extrema ambiguidade harmónica. A linha do baixo contém no intervalo de Sol-Sol# uma reedição da linha do soprano do c.7 (anteriormente variado pelo canto no c.27) que permite recuperar as três primeiras notas do motivo formante — Sol#-Lá-Ré (soprano, c.1). Se o intervalo se pode interpretar como um retardo conducente a uma resolução diatónica, ao seu cromatismo corresponde sincopação que desde o início do ciclo denuncia a presença pessoal e ansiosa do Príncipe *voyeur*. Sob a ressonância do acorde diatónico “feminino” Fá-Sib-Mib-Fá, o prolongamento cromatizante da linha do baixo indica que o périplo do Príncipe não termina ainda. O gesto cadencial Lá-Ré do baixo é reforçado pelo acorde de tríade de Ré Maior que incide sobre o 1º tempo do c.31. É um momento de concórdia, porém demasiado fugaz para nele se ver um sinal claro alegórico de satisfação erótica. A linha do baixo repete a descida intervalar de 5ª perfeita, terminando a sua trajectória na “fundamental” Sol (tal como no termo da 5ª canção, *Saget mir*), que ressoa sem qualquer tipo de concordância tonal relativamente às harmonias que se lhe sobrepõem. Efectivamente, estas desenham nas oitavas Fá#-Sol#-Lá# uma progressão ascendente de tons inteiros que diz, por associação, que o elemento sensorial continua activo. Mas a tensão diatónica/cromática não é a única na passagem: devido à intrusão do fragmento cordal diatónico Mib-Fá sobre o Sol do baixo, é permitido fazer-se do diatonismo desta longa cadência uma leitura também ela dupla, repetindo a associação triádica Maior/menor das linhas extremas do motivo (cc.1-2). A soma das duas notas Ré-Sol do baixo e do intervalo Mib-Fá produz, pois, uma sequência diatónica menor que se opõe ao acorde de Ré Maior. Desconforto, divergência e insatisfação são os sinais que se colhem desta sobreposição múltipla que rompe a sincronia anunciada no início da canção.

3.1. Tipologia rítmica


A estrutura rítmica de *Das schöne beet* segue de perto a métrica do poema. O modelo do pentâmetro de George é um pé anfíbraco ao qual se seguem quatro pés jâmbicos. Schönberg adoptou esta estrutura nas duas frases da secção A1 e na primeira de

B, retroactivamente verificável também nas duas primeiras frases do prelúdio (cc.1-5).
Exemplo 75:

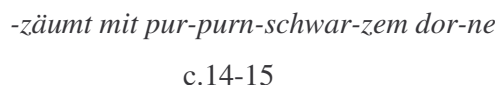
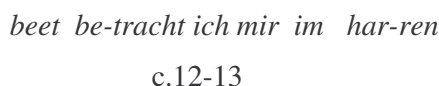
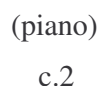
Das schö - ne beet be - tracht ich mir mit har- ren
 ∪ — ∪/ — ∪/ — ∪/ — ∪/ — ∪

O pé anfíbraco tem na métrica do verso uma qualidade anacrúsica que Schönberg interpretou ritmicamente como uma célula quaternária iniciada com pausa de semínima ou colcheia. O preenchimento da célula pode incluir mínima e semínima, três semínimas ou três colcheias.

Exemplo 76:


 (piano) *Das schö - ne* *Es ist um-*
 c.1 c.11 c.13

À anacrusa e variante sincopática do anfíbraco corresponde em toda a canção o intervalo de 2ª menor — o intervalo-chave do vector cromático — mantendo-se nesta conformidade a relação rítmica e intervalar estabelecida na análise da 1ª canção. Na sucessão rítmica variacional do exemplo acima apresentado pode-se observar uma tendência aceleradora que está na base do tratamento rítmico da secção B, como adiante se propõe. A queda prosódica sobre o primeiro pé jâmbico foi ritmicamente valorizada através de células pontuadas objectivantes; no termo de cada verso, o último jâmbico cria um esquema interno de acentuações que, tal como na 8ª canção, foi ritmicamente tratado como uma cláusula. Mas aqui as cláusulas não sofrem qualquer tipo de pressão sincopática, inserindo-se em células objectivantes, em concordância com os tempos fortes do compasso. Os dois pés jâmbicos centrais receberam um tratamento linear ao longo da canção, apesar de no 3º verso (3ª frase do canto, c.16) ocorrer uma expressiva tercina com pausa de colcheia (em alusão ao anfíbraco motívico) sob *mit gefleckt* (*salpicados*).
Exemplo 77:



341



Und samtge-fie-der-te, ge-neig-te far-ren Und flo-cken-bü-schel, was-ser-grün und rund

cc.18

19

20

21

A esta densificação corresponde um estreitamento do âmbito intervalar na melodia, recorrente também nos cc.28-29 de A3. Cada movimento convergente coincide com uma frase musical, seguindo um esquema diminutivo do âmbito intervalar inicial: trítone no c.18, 4ª perfeita no c.19, 3ª menor e 5ª perfeita nos cc.20-21, e cláusula ascendente de trítone no c.21. A densificação é contrabalançada no último período de B (cc.22-24 com anacrusa de três colcheias), onde o sexto verso foi submetido a uma dilatação rítmica caracterizada pela valorização dos dois pés jâmbicos centrais. O ritmo de cada um destes pés é uma célula sincopada com pausa de colcheia+semínima+colcheia, que é afinal uma redução do ritmo anfibráquico expresso no primeiro compasso do motivo formante da canção. Exemplo 79:



Und in der mit-te glo-cken, weiss und mild

A variação rítmica aumentativa prossegue no primeiro período da secção A3 (cc.24-27), estendendo-se o 7º verso por quatro compassos quase completos. O pé anfibraco apresenta-se aqui na sua variante mais extensa, inserindo-se numa célula rítmica de colcheia+mínima+semínima que se reporta directamente à célula “do choro” da 6ª canção. Pode tratar-se de um caso incidental, porém é certo que esta ocorrência coincide com o início do clímax poético e musical, trazendo deste modo uma nota de emoção ao passo do poema mais directamente circunscrito à orgânica íntima feminina. O primeiro pé jâmbico foi dotado de célula pontuada de semínima e colcheia e o segundo de duas semínimas; ao terceiro e quarto pés foi atribuída uma variante rítmica do anfibraco motívico, cuja

sincopação larga se propaga ao piano ao longo de toda a secção reexpositiva A3. Exemplo 80:



Von ei – nem o – dem ist ihr feuch – ter mund

cc.24 25 26 27

As texturas rítmicas do piano contêm as duas variantes sincopáticas do pé anfíbraco (♩ ♩ ♩ e ♩ ♩ ♩), aplicando-se a versão lenta ao carácter lírico geral da cena e a versão rápida à reprodução mimética do acto de respirar. Trata-se de uma exposição rítmica emocional binivelar que reedita ao longo de A3 o sentido literário e cursivo com que a canção abre. Este prolongamento reforça com extrema coerência o carácter não-factual da informação poética. O ritmo do último verso consiste uma variação das versões bipartidas antianfibráquicas correspondentes à anáfora do poema. O esvaziamento dos sentidos de anacrusa ou de síncopa serve o propósito de valorizar o significado de *himmlischen gefild* (*campos celestes*), que é um paradigma da união estruturante entre ritmos objectivantes e conteúdo intervalar diatónico, ambos afectos ao enaltecimento do feminino. A novidade desta variante reside no facto de Schönberg ter tratado o terceiro pé jâmbico de forma a parecer um anfíbraco. De qualquer modo, deste tratamento não resulta qualquer tipo de desequilíbrio sincopático para a frase, antes concede ênfase à semibreve final. Exemplo 81:



Wie süs – se frucht vom himm – li – schen ge – fild

cc.28. 29 30

Apesar da dialética dominante na canção entre rítmica objectivante e intelectualizada por um lado, e síncopas entendidas como um subproduto da matriz prosódica por outro, continua a fazer sentido listar as ocorrências de figuras rítmicas

segundo o esquema tripartido objectivante/sincopático/sensorial como aprofundamento do serviço imediato do texto.

3.2. Ritmos objectivantes

A família rítmica objectivante tem predomínio no espectro rítmico da canção, pelo que seria redundante fazer uma listagem exaustiva dos significados a ela associados e que, afinal, abrangem todo o poema. Porém, a observação da incidência de células nucleares objectivantes (as células pontuadas) sobre significados semânticos, sublinha aqueles que melhor definem a arquitectura objectivante do texto. Na secção A2, estas células ocorrem no c.12 em *beet* (canteiro), no c.13 em *harren* (demora, lit. “expectante”) e no c.14 em *umzäunt* (rodeado). De particular interesse para a relação entre ritmo e significados poéticos é a palavra *harren* que, como verbo, significa “aguardar” ou “esperar”, e que como substantivo (a acepção de George) significa “expectativa”. A presente opção de tradução do verso — “com demora” — procurou fixar o sentido da espera decorrente do verbo, à falta de uma palavra em português que correspondesse idealmente ao meio termo entre “espera” (demasiado longa) e “expectativa” (uma espera ansiosa). O sentido literal de *harren* é importante para a compreensão da encenação rítmica schoenbergiana de *Das schöne beet*, na medida em que esta se afasta, desde o primeiro compasso da canção, de um esforço descritivo intencionalmente realista, dotando apenas o 3º e 4º versos de uma moldura sonora (no piano) de tipo descritivo sensorial. Na secção B, as células pontuadas ocorrem no c.16 em *kelche* (cálices), no c.17 em *sporne* (esporos), no c.18 em *samtgefiederte* (aveludados), no c.19 sob *ge-neigte* (inclinados) e no c.22 em *mitte* (no meio). Em A3, as células pontuadas incidem, no c.25 sobre *odem* (hálito) e no c.28 sobre *süsse* (doce) e *frucht* (fruto). Em todos os casos se trata, como nas restantes canções, da articulação das palavras que constituem o miolo concreto e objectivo da narrativa poética.

<p>Ritmos objectivantes</p>	<p><i>beet</i> (canteiro) <i>harren</i> (demora, lit. expectativa) <i>umzäunt</i> (rodeado) <i>purpurnschwarzem dorne</i> (espinhos negro-púrpura) <i>kelche</i> (cálices) <i>sporne</i> (esporos) <i>farren</i> (fetos) <i>in der mitte</i> (no meio) <i>ode</i> (hálito, respiração) <i>süsse frucht</i> (fruto doce) <i>himmlischen gefild</i> (campos celestes) <i>betrachten</i> (contemplar)</p>
------------------------------------	---

3.3. Síncopas

Tal como se passa com a família rítmica objectivante, a síncopa é também eminentemente literária em *Das schöne beet*, formando como que um referente de memória de síncopa ou memória da emoção original do personagem masculino. Está presente no motivo formante da canção sob a forma da célula que traduz o ritmo do pé anfíbraco. A síncopa “sobrevive” agora num estado mental contemplativo, pois que do poema não se conclui que a acção tenha tido efectivamente lugar, podendo inclusive tratar-se de uma rememoração da contemplação. A sensação auditiva que se desprende do uso da síncopa na 10ª canção é antes de apaziguamento, devido à utilização abrangente da síncopa larga derivada do pé estruturante do motivo. A aceleração e desaceleração rítmica que acima se assinalou e se limita à parte vocal (4º-5º e 6º-7º versos respectivamente), resume-se a um reordenamento de valores rítmicos sob a influência da prosódia e dispensou a ajuda de síncopas. É curioso verificar que, a entender-se o tratamento variacional do ritmo do canto acima referido como um binómio acelerador e descelador, o seu braço

desacelerador ocorre justamente numa passagem em que as síncopas da pauta superior do piano no c.21 iniciam um breve movimento de densificação rítmica que se limita a este compasso e que é compensado por uma desaceleração no c.23. Neste ponto, onde as interrupções da linha superior introduzem a célula anfibráquica rápida, surge o segundo nível da síncopa — a variante rápida da primeira — criada para responder a critérios de expressão. Nesta segunda acepção, a síncopa identifica-se com o ritmo da respiração dos elementos botânicos que servem a alegoria contida no 7º verso.

Observou-se acima que o ritmo do canto no c.24 suscita a ideia de filiação na célula “do choro” da 6ª canção. Tratando-se de uma variante da dita célula em que a morfologia do pé anfíbraco é reconhecível, daqui se pode extrair a associação com os quatro estados de espírito — choro, angústia, dilaceração e sede — que atravessam o subgrupo central de canções. Mas é uma interpretação exploratória. A tal se é levado pelo tom conciliatório de *Das schöne beet*, que põe termo ao percurso opressivo, progressivamente sufocante e negativo que a mente do Príncipe tomara desde *Jedem werke* até *Streng ist*. Entre as 6ª e 9ª canções, a derivação da célula original “do choro” tornou-se como que um indicador emocional servindo de lema à acção poética. Nada no prelúdio de *Das schöne beet* apoia a suposição de que a célula inicial da canção seja o resultado de um processo de depuramento relativamente à forma original da célula de *weinen*. Porém, a comparação objectiva das diferentes manifestações da referida célula revela que, de canção para canção, não só o itinerário dramático do ciclo se lê sequencialmente dentro de cada poema, mas também extravasando os limites dos poemas como acção invisível que decorre nos espaços que separam as canções. Só esta acção inter-canções pode explicar, ainda que cripticamente, a nova forma que a célula de *weinen* assume a cada passo, revelando as suas metamorfoses tanto quanto é quanto deixou de ser. Os contornos que assumira durante a 9ª canção — nervosos, incompletos ou, pelo contrário, elaborados, imprimido uma dimensão de voracidade ao desejo do beijo — esboçam o comportamento emocional de um ser consumido pela paixão não correspondida, comparando-se voluntariamente a um deserto. Que se passa então entre este quadro e o o jardim das metáforas da sexualidade feminina, denso e florido, e que forma o cenário da etapa seguinte dentro do ciclo? Como se explica o apagamento das imagens de um tórrido e álgido deserto e a surreal reentrada no perímetro do jardim?

Dá-se um retorno à adivinhada entrada do personagem masculino em cena que, apesar de ritmicamente serena, é sincopada, recuperando Schönberg igualmente a ideia de caminho ao encontro da Mulher, um ser superior na mitologia d’*Os Jardins Suspensos*, através das linhas melódicas ascensionais do baixo, ou não estivesse o paradisíaco sempre acima do terreno. Independentemente do programa privado da sequência de poemas de George, o que importa é discernir o modo como Schönberg tratou os poemas, utilizando-os para montar a sua própria versão da história, sobrepondo-se ao imaginário do poeta e absorvendo-o transformativamente. Fantasiada ou imaginariamente concreta, a acção poética segundo Schönberg, aquela que se lê através dos processos musicais, dá indícios de que “algo” omissa acontece entre canções, como na grande ópera onde as árias são de restrita actividade e os recitativos (no ciclo, os interstícios inaudíveis) sim, propulsionam a narrativa. A forma depurada como a célula de *weinen* reaparece no início da 10ª canção, despida da sua primeira nota — o elemento rápido e anacrúsico, a *apoggiatura* — transforma-a num modelo de movimento sincopado que, em tempo lento, resulta apaziguador, revelando que a sofrida caminhada do Homem encontrou finalmente um ponto de descanso. Razões para tal apaziguamento poderão ser encontradas em informação contida no poema que aponta para a existência de pontos de contacto satisfatório entre o personagem errante e o objecto da sua demanda, elementos esses que carregam consigo sinónimos de fertilidade e de interiorizada exaltação da aproximação erótica entre dois seres: esporos, bocas e a referência ao fruto celeste. O posicionamento destas referências relativamente à reformulação anfibráquica da célula de *weinen* indica ainda que, quanto mais próximo se está do plano físico, mais abundante é a sua ocorrência, tangível em toda a reexposição, tanto no canto como no piano. Sem a sua nota rápida (a anacrusa original), excepto no c.24 onde a semicolcheia é agora o seu dobro, a célula de *weinen* reduz-se a uma pausa de semínima que é eventualmente preenchida por semínima. Duplicada no seu valor encontra-se a variante rápida da célula-padrão “da respiração das plantas”, onde o próprio arfar do Homem se pressente. O seu significado remoto pode ligar-se ao de *weinen* num aspecto essencial da morfologia do choro: um respirar curto, cadenciado e por vezes ofegante. Já na 3ª canção (*Als neuling*) esta mesma célula está presente, em associação com o estado emocional de ansiedade e pressa na correria de encontro à Mulher-sacerdotisa; e também num contexto poético afim, marcado pela ansiedade no caminho em direcção à Mulher-obstáculo, na 8ª canção (*Wenn ich heut*), surgem variantes da célula no limiar da

sincopação da melodia do canto dos cc.15-16 e 18-19. Ansiedade, desejo e pressa, tudo se prende com o simples acto embrionário da respiração humana, uma identificação que se tornou mais sólida na 10ª canção.

Arrisca-se, portanto, a hipótese interpretativa de que, tanto na base da célula “do choro” como agora na “da respiração”, se encontra o mesmo elemento, o motor da respiração humana e que é, naturalmente, o coração. Na primeira célula, o estado emocional do agente da acção poética ultrapassa a simples sintomatologia da respiração para informar do modo como esse desejo e essa ansiedade estão em curso; no segundo, a sua constituinte motriz funciona como uma referência simplesmente física e não emocional. Deste modo o elemento síncopa no *Buch* bifurca-se em dois significados:

- a) célula “do choro” – desejo – plano emocional;
- b) célula “da respiração” – movimento direccionado – plano físico.

Síncopas	<i>feuchter mund</i> (lit. boca húmida) <u>mimese de:</u> <i>ode</i> (hálito ou respiração)
-----------------	---

3.4. Ritmos sensoriais

Em *Das schöne beet* há quatro momentos descritivos de tipo naturalista que receberam um tratamentos rítmico sensorial. Correspondem aos 3º, 4º, 5º e 6º versos do poema, o primeiro contendo um padrão rítmico ternário e os três seguintes padrões binários/quaternários. Neste ordenamento se constata que os ritmos sensoriais binários/quaternários correspondem exactamente aos três versos da anáfora.

3.4.1. Células ternárias

A primeira evidência de ritmos ternários sensoriais em *Das schöne beet* é a sequência de tercinas dos cc.15-17 referente à visualização de *Drin ragen kelche mit geflecktem sporne* (*Onde se erguem cálices salpicados de esporos*); o movimento de

tercinas é ininterrupto ao longo da polifonia cromática do compasso inicial da descrição (c.15), começando por um intervalo ascendente de 6ª menor na voz superior do piano (Sol#-Mi) que é seguido de duas marchas harmónicas com condução vocal divergente nos 2º e 4º tempos do compasso. Esta construção elaborada enquadra-se numa representação musical tão precisa quanto possível da acção que o verbo *ragen* (erguer) exprime. Nos dois compassos seguintes, as tercinas (incompletas, com pausa inicial de colcheia) integram-se numa sequência de oito células, onde as características dos ritmos sensoriais são confirmadas pela associação predominante com conteúdo intervalar da família temático-cromática (na voz superior dos acordes com tercina) e pela sua conformidade aos tempos fortes do compasso. Desta sequência emana uma tercina para o canto em *mit ge-flecktem* (*salpicados*) e uma tercina de semínimas na linha do baixo, sob o mesmo significado. Esta sequência de tercinas faz parte do subgrupo de ritmos sensoriais ternários que, tal como na 2ª canção do ciclo (*Hain in diesen paradiesen*), se aplica na descrição naturalista de imagens fluídas e que pressupõem continuidade e regularidade (ali, pássaros em voo); no presente caso, as tercinas, acompanham as imagens de cálices de flores polvilhados de esporos. No subconsciente do compositor, a escolha das tercinas — um elemento rítmico fluído, por excelência — poderá ainda ter que ver com a associação que ocorre naturalmente entre o significado de cálice (ainda que num contexto botânico) e de líquido.

3.4.2. Células binárias e quaternárias

O segundo verso da anáfora contém elementos rítmicos e intervalares do tipo sensorial oriundos da canção n.º 9 (*Streng ist*), que aí se encontram associados ao motivo 2, a célula “da gota de chuva”. Na 10ª canção este material localiza-se na linha do baixo do piano nos cc.18-19, sob o verso *Und samgefiederte, geneigte farren* (*E aveludados, fetos inclinados*). No c.18 o material motivico herdado da 9ª canção apresenta-se sob a forma de duas células rítmicas formadas por pausa de colcheia e duas semicolcheias, com desenho ascendente/descendente sobre um alargamento do intervalo de 2ª menor para 9ª menor. A leveza do desenho das semicolcheias, propulsionadas pela pausa de colcheia, foi o meio encontrado por Schönberg para ir ao encontro da sensação aveludada suscitada pelo adjectivo *samgefiederte*. No c.19, este padrão rítmico altera-se, sucedendo-lhe duas variantes: célula de pausa de semicolcheia+semicolcheia+colcheia (com 2ª menor) e célula

de duas semicolcheias+pausa de colcheia (com 2ª Maior). A redução de âmbito intervalar e a interrupção do padrão rítmico repetitivo agem como lente de ampliação sobre o foco poético *geneigte* (*inclinados*). Para aumentar este efeito visual, Schönberg inscreveu a variante rítmica do c.19 numa nova linha de contorno contrário ao anterior, agora descendente/ascendente, que por sua vez diverge relativamente à linha da voz superior da mão direita. O efeito revela extrema atenção relativamente às formas e contornos dos objectos poéticos.

A segunda manifestação de ritmos sensoriais binários e quaternários inscreve-se na descrição visual do segundo verso da anáfora (c.20) — *Und flockenbüschel, wassergrün und rund* (*E tufos, verde-água e redondos*). Embora não se trate de uma sequência rápida, como é característico dos ritmos sensoriais sequenciais, o seu conteúdo intervalar cromático, subordinação aos tempos fortes do compasso e sentido fixador de elementos visuais do poema levam a considerar aceitável a sua inscrição nesta categoria. Nos c.22-23, na voz superior do piano encontra-se uma recorrência rítmica desta linha, também ela se reportando à descrição visual de elementos botânicos — *Und in der mitte glocken, weiss* (*E no meio há campânulas, brancas*). Apesar da associação diatónica da sequência melódica descendente Fá-Mi-Ré-Dó-Si do c.22 a este ritmo, tecnicamente aqui predominam os intervalos de 2ª menor entre as onze colcheias que integram a sequência, começando na última colcheia do c.22 e terminando na segunda do c.23.

<p>Ritmos sensoriais</p>	<p><i>ragen</i> (erguer-se) <i>geflecktem</i> (salpicados) <i>samtgefederte</i> (aveludados) <i>geneigte</i> (inclinados) <i>wassergrün</i> (verde-água) <u>referentes a:</u> <i>rund</i> (redondos) <i>weiss</i> (brancas)</p>
---------------------------------	--

Canção n.º 11 — Als wir hinter

Sehr ruhig (♩ = 48)

1 2

pp

pp

poco rit. 3 4 5 6 7

ppp

pp

8

ppp

9

Als wir hin - ter dem be - blüm - ten To - - re end - lich nur das eig -

pp

7

(sehr gebunden)

10 3 3 3 11 3 *ppp* (sehr ruhig)

- ne Hau - chen spür - ten, war - den uns er - dach -

12 3 13

- te Se - lig - kei - ten? Ich er - in - ne - re,

14 3 15 3 3

daß wie schwa - - - che Roh - - - re bei - - de stumm zu

espress.

pp *ppp*

16 *pp* 3 3 3 3 17 *ppp* 3 3 3 3
 be - - ben - wir be - gan - nen, wenn wir leis nur - an uns rühr - ten und -
sfpp *pppp* *pppp*
 18 19 20
 - daß uns - re Au - - - gen ran - nen.
pp *pp* *pppp*
 21 *ppp* 22 23 24
 So ver - blie - best du mir lang zu Sei - - ten.
pppp

<i>Als wir hinter dem beblühten tore</i>	Quando nós, passado o portão florido,
<i>Endlich nur das eigne hauchen spürten,</i>	Não mais que a respiração ouvíamos,
<i>Warden uns erdachte seligkeiten?</i>	Encontrámos por fim os prazeres sonhados?
<i>Ich erinnere, dass wie schwache rohre</i>	Lembro que quais frágeis juncos
<i>Beide stumm zu beben wir begannen,</i>	Ambos mudos começámos a tremer
<i>Wenn wir leis nur an uns rührten</i>	Quando ao de leve nos tocávamos
<i>Und dass unsre augen rannen —</i>	E que os nossos olhos se enchiam de lágrimas —
<i>So verbliebest du mir lang zu seiten.</i>	Assim ficavas longamente a meu lado.

A rarefacção e a subtilidade das texturas rítmicas e melódicas da 11ª canção tornam quase a sacrílega a tarefa de nela se isolarem estruturas definidoras de significados-padrão. O cuidado de Schönberg foi precisamente o de criar uma atmosfera musical alienada de qualquer sentido do real, onde contornos se esbatem e o tempo se adivinha, possibilitando tão-só à fantasia do ouvinte preencher recriativamente os espaços da narrativa poética que jazem na penumbra. A partir da canção-charneira que é a 10ª, onde o tormento físico do Homem se refresca na contemplação do mundo mais secreto da Mulher, o percurso poético dirige-se para zonas recônditas da memória, iniciando-se um relato confessional pleno de reminiscências de uma relação amorosa que se torna ainda mais improvável de se verificar. Esta suspensão do sentido do real, no seio de um quadro poético que já de si decorre dentro de uma fenda no tempo cronológico, consagra em *Als wir hinter* uma das páginas mais originais da música ocidental do séc. XX. Nesta canção, a intenção alegórica que caracteriza o postulado estético dos poetas simbolistas, reduzindo objectos e significados a símbolos refractores do real, é levada até às últimas consequências por Schönberg. Relações harmónicas elípticas, predominância da monodia reminiscente da “melodia infinita wagneriana” sobre um contraponto residual, o recurso a objectos sonoros que o texto não explica, a densidade de elementos descritivos de tipo naturalista (mau grado a postura anti-naturalista de Stefan George) que mais escondem do que revelam — tudo contribui para o nascimento de um discurso musical que não encontra precedentes

próximos na história do lied. Deve ter sido com estupefacção que esta música foi recebida no seu tempo, mais próxima que está de um futuro longínquo do que do seu passado recente. Todavia, é possível encontrarem-se no seu tecido fragmentos de tradição que possibilitam em parte a descodificação das crípticas relações entre música e texto. Está nela de novo presente a tendência sincopática que assola o terreno discursivo desde a primeira canção do ciclo; também presentes estão tipos rítmicos aplicados à descrição naturalista de imagens, cores e sensações; e, finalmente, elementos rítmicos de tipo abstracto e objectivante que o compositor extrai frequentemente ao ritmo prosódico, como instrumentos rítmicos usados na definição intelectual de conceitos estruturantes da narrativa. Tal escalonamento permite a inserção destes dados no contexto evolutivo do ciclo e observar como se prendem directamente aos seus elementos estruturantes desde o início.

1. Forma musical e percurso poético

O poema é falado na 1ª pessoa do plural, convocando o Homem (tal como na 9ª canção, *Streng ist*) a presença da Mulher. O poema tem igualmente uma estrutura tripartida, formando os três primeiros versos um parágrafo interrogativo, despoletador da memória; os quatro versos seguintes constituem a resposta descritiva à interrogação, terminando com um travessão explicativo; o oitavo verso, apesar de não quebrar o transe rememorativo, é tranquilizador — *So verbliebest du mir lang zu seiten* (*Assim ficavas longamente a meu lado*) — sugerindo um prolongamento da cena *ad infinitum*. George rompe o esquema rígido de pentâmetros de pés troqueus após a interrogação, permitindo-se verso livre nos 4º, 6º e 7º versos. Deste modo vai ao encontro da fluidez da narração rememorativa do personagem masculino, repondo a estrutura inicial do pentâmetro tão-só no 8º e último verso. Esta ruptura do plano prosódico inspirou em Schönberg o uso de uma maior liberdade na adaptação musical do poema do que antes fizera, criando uma atmosfera sonora fantasiosa e impressionista logo no início do prelúdio. A estrutura do poema foi, porém, aproveitada para o ordenamento da estrutura musical, sem que o compositor procurasse corresponder ao esquema de rimas (apesar de semi-livre) que o poema tem.

cc.1-12

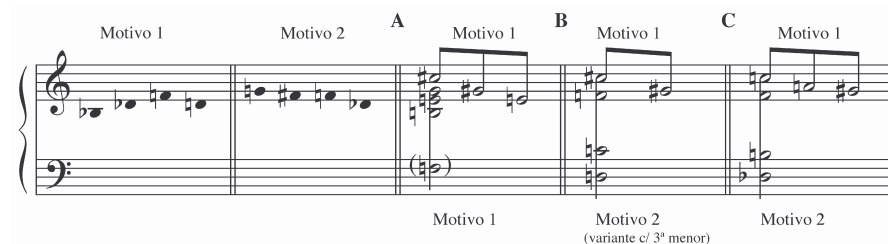
A canção retoma a estrutura tripartida do tipo A1-B-A2 que predomina no ciclo, começando com um fragmentário prelúdio de sete compassos, em tempo lento (semínima a 48, a mesma cifra da canção n.º 10), sob a indicação de *Sehr ruhig*, ou muito calmo. O prelúdio impressiona pela sua rarefacção discursiva, contendo três frases que parecem emanar de uma escuridão profunda. O material melódico da canção deriva do tema formante do ciclo, apresentado na pauta superior do piano no primeiro compasso. A melodia Sib-Réb-Fá-Ré natural é uma variante do exposto no início da 1ª canção (*Unterm schutz*), estando agora presente a “fundamental” do acorde de trítono Sib Maior/menor. Por razões práticas, este motivo denominar-se-á de motivo 1 ao longo desta análise. O motivo 1 surge em sucessivas transposições ao longo da canção: na secção A1, na entrada do canto (c.8-9), transposto à 2ª Maior inferior; nas duas primeiras frases do canto da secção de desenvolvimento (cc.13-14), transposto à 2ª Maior e 3ª menor superior; também no início de B, no baixo do piano (c.14-15 com anacrusa), em Sib e transposto à 3ª menor superior; no termo de B, no canto, em variante triádica diminuta/menor, à 2ª menor superior; finalmente, ao longo de toda a frase do canto na secção A2 (cc.21-23), tal como em A1, à 2ª menor inferior. Tal critério de transposições deriva directamente do conteúdo cromático intrínseco ao tema/motivo. Este conteúdo temático-cromático manifesta-se ainda sob a forma de um motivo secundário (motivo 2), o qual se apresenta na sequência motívica descendente de três células de semicolcheias que surge no c.1 (em anacrusa) e ainda no início de A2 (cc.20-21), na pauta inferior do piano. Cada célula de quatro notas contém dois intervalos de 2ª menor e um de 3ª Maior, encadeando-se sucessivamente à 2ª menor descendente. O motivo 2 intercala-se com as diversas variantes do tema ao longo da canção, como se pode observar no exemplo seguinte.

Exemplo 82:

The image shows a musical score for Example 82, consisting of two systems of vocal and piano parts. The first system begins at measure 8 (c. 8) with a piano (ppp) dynamic. The vocal line contains the lyrics "Als wir hin-ter dem be-blüm-ten To-re end-lich nur das eig-". The piano accompaniment features two motifs: Motivo 1 in the vocal line and Motivo 2 in the piano. The second system begins at measure 10 (c. 10) with a piano (pp) dynamic. The vocal line contains the lyrics "ne Hau-chen spür-ten,". The piano accompaniment features Motivo 1 in the vocal line and Motivo 2 in the piano. The piano part in the second system includes triplets and a "sehr gebunden" (very bound) marking.

Os motivos 1 e 2 e respectivo conteúdo intervalar estão ainda presentes na canção em formato cordal, tendo orientado a concepção dos acordes do prelúdio (cc.2-5) que vão ser reexpostos com poucas alterações no termo de A1 (cc.10-11), no termo de B (cc.18-19) e no início de A2 (acorde ressonante dos cc.20-21). Os acordes produzem um fascinante efeito de associação com harmonias triádicas não resolutivas e de colorido algo wagneriano. O acorde pertencente ao motivo 1 (acorde A, Si-Mi-Sol# ou seja, acorde de Mi Maior na 2ª inversão) é apresentado no c.2 sobre a nota Fá, com a qual se forma um acorde misto de trítone e 4ª (Fá-Si-Mi) nas três vozes inferiores; as notas Mi e Sol#, às quais se junta o Dó# do acorde seguinte, reexpõem o acorde de associações triádicas do motivo 1, agora transposto para Dó# menor e na 1ª inversão. O motivo 2 também dá origem a dois acordes: o acorde cromático de Ré-Dó-Fá-Dó# (acorde B), resultante de um encadeamento de duas 2as menores e 3ª menor (em substituição da 3ª Maior do motivo), e o acorde de Réb-Si-Fá-Dó (acorde C), que é uma transposição do anterior à 2ª menor

inferior e com intervalo de 3ª Maior; no topo de cada um destes acordes, novas reformulações (incompletas) de acordes motivicos 1 (Dó# menor e Fá Maior/menor) projectam-se linearmente em sentido descendente. Exemplo 83:



Estes acordes surgem de novo em encadeamento em A1 (cc.10-11) e no termo de B (cc.18-19), em sequências pontilísticas que estabelecem um contraste de grande efeito expressivo para com a escrita de tipo recitativo do canto. Os tons inteiros estão ausentes desta canção, cuja dualidade cromático-diatónica representa uma concentração acrescida de elementos poético-musicais feminino e masculino em constante permuta. Por exemplo, a linha melódica descendente do acorde C, que privilegia 2as menores nos cc.4-5, cede lugar à 2ª Maior no prolongamento do baixo (Dób-Réb) no c.6. Outro exemplo encontra-se no fragmento motivico da pauta superior do piano que anuncia a entrada do canto no c.7: o Mi-Fá# torna-se Mi#-Fá# no apontamento de clímax da canção no c.16. É certo que um intervalo de 2ª Maior acumula dois intervalos de 2ª menor, mas a sua inclusão frequente de 2as Maiores em motívica diatónica, tal como se observa desde a 1ª canção do op. 15, acrescida da presente ausência de tons inteiros no espectro harmónico de *Als wir hinter*, justifica esta interpretação.

O canto faz a entrada no seu registo mais grave e em *ppp*, expondo ao longo de dois compassos células rítmicas binárias e quaternárias, simples ou pontuadas, de tipo objectivante, articulando uma espécie de *recitativo secco* setecentista. A primeira frase do canto é bipartida e contém os dois primeiros versos (c.8-10). O seu ritmo é conforme aos elementos mais objectivos do assunto poético segurando, na medida do possível dentro desta narrativa etérea, as coordenadas localizadoras da acção poética — *Als wir hinter dem beblünten tore*, (*Quando nós, passado o portão florido*). A linha melódica encaminha-se no c.9 para o desenho descendente de tercinas que, na segunda parte da frase (c.10) suporta a descrição sensorial do significado de *Hauch* (*bafo* ou “respiração”), afim do significado

de *odem (hálito)* que é de notória importância na canção n.º 10 — *Endlich nur das eigne hauchen spürten (Não mais que a respiração ouvíamos)*. A segunda frase do canto (cc.11-12) resulta de um prolongamento livre variacional do motivo secundário, intercalado com os intervalos de 4ª e 7ª Maior oriundos do acorde B. Sob a primeira frase do canto, a parte de piano contém notas sustentadas em registos que servem de moldura tímbrica ao canto, cujo conteúdo intervalar deriva do motivo 2 (v. Exemplo 1). No final da frase, o piano responde imitativamente ao desenho rítmico das três últimas pulsações do canto com uma citação dos acordes do prelúdio, calando-se até ao fim da exposição. A exposição prossegue por mais dois compassos, alternando no canto figuras binárias/quaternárias com tercinas, de acordo com a densidade objectiva do texto.

cc.12-19

A secção central contém os quatro versos referentes ao núcleo mais explicitamente erótico da narrativa. Inicia-se na última colcheia do c.12, onde o baixo do piano retoma a melodia do motivo 1, dando início a um encadeamento canónico com o canto (cc.13-14), que se prolonga ao c.15 em citações fragmentárias ascendentes e com desfasamento anacrúsico na entrada das frases. Este processo quase saturante da reenunciação do tema/motivo formante da canção, e do ciclo, repercute ideia de busca premente de um passado perdido, derivando necessariamente do tempo verbal *Ich erinnere* (lit. “Eu lembro-me”) presente no início do 4º verso. O jogo contrapontístico é ornamentado por figuras motívicas rápidas no piano que desenhavam uma ampla curva descendente entre os cc.13-15. Estas figuras são compostas por células de quatro fusas e por células de fusa e semicolcheia pontuada, de conteúdo intervalar maioritariamente diatónico, com encadeamento de 4as. A textura presta-se a uma descrição ambiental de carácter impressionista, semelhante à passagem referente aos jogos de água da 1ª canção, agora sublinhando a metáfora dos juncos em vibração onde se revêm os corpos dos amantes²⁶⁹. Distribuídas pelo canto e pelo piano desde o início da passagem, figuras de tercinas simples, com ou sem pausa, prolongam o efeito sensorial evocativo da respiração (*hauch*) — *dass wie schwache rohre/ Beide stumm zu beben wir begannen* (lit. “que nós quais frágeis juncos/ Ambos mudos começámos a

²⁶⁹ Em *Unterm schutz* o critério transpositivo da motívica diatónica articula-se por tons inteiros, enquanto que agora a sequência de 4as é de natureza cromática, transpondo-se a partir dos intervalos do acorde C. A condução da transposição segundo o critério intervalar cromático denota que a viagem da memória ocorre na mente do personagem masculino.

tremer”). Ao todo, estes três primeiros compassos da secção B contêm o momento ritmicamente mais denso da canção, o qual surge sem o habitual contributo de um padrão acelerador de síncopas. Há aqui três planos rítmicos em sobreposição: ritmos-base de tipo objectivante, com conteúdo intervalar cromático (piano, linha do baixo no cc.13-14 e linha superior a partir do último tempo do c.14; no canto, c.13); ritmos sensoriais associados a conteúdo intervalar predominantemente diatónico (piano, cc-13-15); finalmente, ainda uma derivação do efeito de síncopa presente no jogo contrapontístico de ataques. O contraponto termina de forma súbita no c.16 na única dinâmica *forte* da canção (*sfpp*) sob o fragmento motivico Mi#-Fá# da pauta superior do piano que assinala o clímax da canção como um relâmpago fugaz, reflector da estupefacção dos amantes. Este ponto situa-se aproximadamente no centro de secção B, no vértice da longa frase do canto que se iniciou no c.14. A frase alonga-se por mais dois compassos, reintroduzindo o estilo recitativo inicial tão-só acompanhado por intervenções minimalistas do piano até ao termo da secção central B.

No baixo do piano, ao longo dos cc.16-17, surge uma sintética sequência de três 4as ascendentes (Ré-Sol, Sol-Dó e Mib-Dó), que tanto se pode identificar como um elemento diatónico referente à Mulher, como um elemento cromático (2ª inversão do acorde de tríade do motivo 1) referente ao Homem. Qualquer que seja a sua proveniência harmónica, o motivo de 4as retoma a partícula pontuada da sequência sensorial dos cc.13-15. Quer pela sua rarefacção no contexto rítmico, quer ainda pela sua orientação melódica, as 4as são apontamentos musicais da acção contida em *Wenn wir leis nur an uns rührten* (*Quando ao de leve nos tocávamos*), descrevendo breves movimentos físicos tão plenos de desejo quanto de contenção. O material melódico do canto ao longo da frase seguinte (cc.18-19 com anacrusa) contém um jogo denso de variantes dos dois motivos da canção, articulando em tercinas e células binárias de tipo objectivante o verso *Und dass unsre augen rannen* (*E que os nossos olhos se enchiam de lágrimas*). O ritmo, tal como em A1, articula significados de tipo operacional-objectivante através de células binárias e quaternárias, e significados sensoriais através de tercinas. Sob *augen* (*olhos*) soa nova sequência dos acordes B, A e C, em ritmo binário contrastando com a tercina do canto (c.18-19). No c.19, o ritmo pontuado do canto em *rannen* (lit. “enchiam-se”, também possível na acepção de “correr” como “olhos que corriam lágrimas”) é livremente imitado pelo piano, espacializando a acção do verbo. Este gesto harmónico do piano propõe uma associação

resolutiva harmónica da 2ª menor em que o acorde C terminava linearmente (cc.4-5), introduzindo a linha motívica temática Fá-Lá-Dó uma sensação de tríade Maior, ajustada ao termo do relato. O travessão explicativo original de George, que foi substituído por um ponto final pelos editores da Universal, foi interpretado por Schönberg de forma a fazer associar a sensação tonal da tríade Maior com um retorno à superfície após a viagem na memória profunda.

cc.20-24

Este gesto harmónico conduz à secção A2 da canção, que se inicia com um interessante acorde de Lá-Fá-Si-Mi-Sol# (c.20). Trata-se de uma variante do acorde A (motivo 1), incluindo agora uma sobreposição diatónica de 4as (Si-Mi-Lá) surgindo como uma fusão mais equilibrada entre diatonia e cromatismo. Esta fusão suscita uma ideia de proximidade mais íntima entre os protagonistas da narrativa poética. No prolongamento da sensação de tríade Maior acima descrita, o acorde poderá inclusive aludir a um encontro físico satisfatório entre o Homem e a Mulher. O único verso da secção A2 tem um sentido tranquilizador — *So verbliebest du mir lang zu seiten*. (*Assim ficavas longamente a meu lado*). Assinala o retorno ao nível superior da memória em que o poema começou, delimitando um nível central ou inferior em que se insere o núcleo das acções mais remotas. Sob o acorde do c.20, em pausa vocal, o piano retoma a linha descendente no baixo (motivo 2) com que a canção abria, agora não de forma sincopada, o que contribui para a percepção de uma mensagem impregnada de equilíbrio e beleza. O canto reexpõe a melodia do motivo 1 sobre duas linhas no piano que, em registos extremos, incluem encadeamentos do intervalo de 4ª perfeita (pauta superior) ou a sua inversão (pauta inferior).

O ritmo da parte vocal é objectivante, incluindo agora também uma célula de quatro colcheias, terminando a frase com repetição de célula pontuada de mínima e semínima. A natureza objectivante da célula pontuada serve o sentido concreto de [*mir*] *zu seiten* (*a meu lado*), enquanto que a repetição serve descritivamente o significado de *lang* (*longamente*). A evolução regressiva das unidades rítmicas que tem lugar em A2 (semicolcheias no piano, colcheias no canto, sincopação à semínima da célula pontuada de mínima e semínima sobre mínimas no baixo) descreve um esquema rítmico tendencialmente desacelerador para o qual concorre o alargamento de âmbito intervalar simétrico divergente de ambas as

linhas do piano (cc.21-24). Nenhuma destas notas soa em sincronia com as notas da célula pontuada do canto, mantendo-se por sua vez uma dessincronia entre as articulações das notas de ambas as linhas do piano até ao termo do c.23. No último compasso, por fim, ocorre a sincronia entre o Fá# da linha superior e o Dó# do baixo, convocando esta pureza diatónica um reforço da união — verídica ou imaginária — dos dois protagonistas da narrativa.

2. Tipologia rítmica

2.1. Ritmos objectivantes

Na presente canção, este grupo rítmico equilibra-se com o sensorial (secções A1 e B) de forma a poder seguir-se sismograficamente que tipo de significados semânticos a eles se prende. A escrita do canto é um bom exemplo da “prosa musical” a que Schönberg se refere em “Brahms the Progressive”, prefigurando em certos aspectos o *sprechgesang* que será a marca do estilo vocal do *Pierrot Lunaire*: “A linguagem na qual se exprimem ideias musicais através de sons é comparável à linguagem que exprime sentimentos e pensamentos por palavras, na qual o vocabulário deve ser proporcional ao intelecto a que se dirige, e os seus elementos organizativos tais como a rima, o ritmo, o metro e a subdivisão estrófica, frases, parágrafos, capítulos, etc., aos da poesia como da prosa”.²⁷⁰ No mesmo ensaio, o estudo de organizações assimétricas de frases e períodos musicais de compositores do passado tais como Bach, Haydn, Mozart e Schubert, conducentes à métrica específica de Brahms e de Mahler, leva Schönberg a formular ainda que “a aplicação do contributo de Brahms, de forma não restritiva à linguagem musical, permitirá ao compositor de óperas vencer os defeitos métricos da prosa dos seus libretos; a produção de melodias e de outros elementos estruturais não dependerá [mais] da versificação, do metro ou da ausência de possibilidades de repetições.”²⁷¹

Isto esclarece o equívoco tão frequente que se estabelece entre a organização interna da prosa musical schoenberguiana e a imitação da prosa literária. Schönberg não concebe um projecto mímico intencional de recuperar a naturalidade da fala na escrita vocal do período pós-tonal de *Das Buch* e do *Pierrot*. A intenção do compositor é, pelo

²⁷⁰ In *Style and Idea*, p.399.

²⁷¹ Ibidem, p.441.

contrário, a de proporcionar uma audição condicionada de palavras segundo a sua própria interpretação do texto, cuja orientação é profundamente lógica e intelectual. No prefácio à edição do *Pierrot Lunaire*, Schönberg recomenda que o ritmo da parte vocal seja absolutamente rigoroso, e que o intérprete se abstenha de cair numa maneira “cantada” da fala, pois não se pretende criar uma “fala realista-naturalista”; o intérprete deve ainda abster-se de introduzir sentimentos e expressões próprias ao texto musical, o qual já de si tudo contém de necessário²⁷². Assim, para a representação rítmica alternada de ritmos objectivantes e sensoriais, particularmente importante na canção em análise, propõe-se uma leitura do serviço que a escrita vocal presta às categorias semânticas do texto sem que isso pretenda estabelecer que a voz imite a fala, mesmo que se trate de um canto específico, de estilo recitante. A diferenciação entre células binárias/quaternárias não sequenciais e tercinas promove uma separação lógica entre famílias de significados. No exemplo seguinte, (cc.8-12, canto) é clara a diferenciação de qualidade entre significados referentes à determinação de lugar, tempo e acções inter-personagens (ritmos objectivantes) e significados ligados à expressão formalizada de imagens despoletadoras de sensações (ritmos sensoriais ternários). Assim, as tercinas articulam *das eigne hauchen spürten* (lit. “a nossa própria respiração sentíamos”), o tempo verbal *warden* (*encontrámos*)²⁷³ e parcialmente o tempo verbal *erdachten* (*sonhados*, ou “recordados”, referente a prazeres passados), intercalando-se com a ritmificação objectivante de *Als wir hinter dem beblühten tore/ Endlich nur das [...] / [...] uns erdachte seligkeiten?* (*Quando nós, passado o portão florido/ Por fim não mais que [...] / [...] os prazeres sonhados?*).

²⁷² SCHÖNBERG, A. - *Pierrot Lunaire op. 21 – Vorwort (Prefácio)*. Universal Edition, Viena, 1912.

²⁷³ Trata-se de um verbo que normalmente receberia uma articulação objectivante. Porém, no início de uma frase interrogativa, a tercina concede ao verbo “encontrar” uma imaterialidade que substitui o sentido de busca ou “ir ao encontro de” por uma pesquisa de sensações perdidas.

Exemplo 84:

The image shows three staves of a musical score. Above the first staff is the label 'ritmos objectivantes'. The first staff starts at measure 8 (c. 8) with a *ppp* dynamic. The lyrics are 'Als wir hin - ter dem - be - blüm - ten To - - - re end lich nur das eig -'. Above the second staff is the label 'ritmos sensoriais' and 'ritmos objectivantes'. The second staff starts at measure 10 (c. 10) with a *ppp* dynamic. The lyrics are '- - - ne Hau - chen spür - ten, war - den uns er - dach -'. Above the third staff is the label 'ritmos sensoriais' and 'ritmos objectivantes'. The third staff starts at measure 12 (c. 12). The lyrics are '- - - te Se - lig - kei - ten?'. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature of one flat, and various note values and rests.

As fórmulas rítmicas pontuadas continuam em *Als wir hinter* a especificar acções de significado concreto, não se associando agora à função descritiva de passadas de marcha rápida ou fúnebre, nem de objectos ou arquitecturas específicas. Tal como nas canções anteriores, estas células detêm uma função ordenadora de significados semânticos e definidora de palavras-chave, promovendo a sua percepção cognitiva intelectual. A primeira destas células surge na parte vocal no c.19 em *rannen* (*enchiam-se de lágrimas*) e nos cc.22-23 em *lang zu seiten* (*longamente a meu lado*). No primeiro dos casos, o contraste que se estabelece entre a tercina sob *augen* (*olhos*) separa duas acções: em *augen* “vêem-se” os olhos, enquanto que em *rannen* se percebe o que neles acontece. No segundo caso, a célula pontuada longa concede à frase um sentido de eternização de significados, ao servir *lang zu seiten* de um ritmo que simultaneamente inclui espaço e a ideia de repetição *ad infinitum*. No piano, deixando de parte o prelúdio por uma questão de ausência de legenda poética, a primeira célula pontuada longa surge no c.16, articulando um importante elemento tímbrico espacializador de registo em torno da linha vocal, sublinhado na pauta superior por um ornamento prévio ao Mi# acentuado que recai sobre o tempo forte do compasso. Trata-se de uma intervenção que marca objectivamente uma referência da canção — o seu clímax — e o verbo *beben* (“tremar”), responsável pela descrição musical de tipo naturalista que abarca a primeira parte da secção de desenvolvimento (cc.13-15). Reflecte ainda o sentido literal de estupefação e de mudez (*stumm*) da oração, sobre a qual

o clímax fulmina, e que é um dos registos basilares da canção — a imobilidade do tempo e a paradoxal descrição do silêncio através de sons.

A segunda ocorrência deste tipo de células, no piano, encontra-se na pauta superior dos cc.21-23, alternando-se os seus ataques de forma anacrúsica ou sincopática com os do canto e com as mínimas da pauta inferior. Objectivamente, o verso não dá explicação para este jogo sincopático. Ao contrário, é um verso final e tranquilizador, que surge após um secção central emocionada onde se recuperaram memórias longínquas — *So verbliebest du mir lang zu seiten* (*Assim ficavas longamente a meu lado*). O duplo jogo de células objectivantes reflecte, porém, um duplo sentido sintáctico: o canto, em incidência sobre os tempos fortes, reporta-se ao núcleo concreto da acção, isto é, a informação que permite o entendimento factual do verso; e a sincopação da célula e seu deslocamento relativamente à barra de compasso acrescenta à textura rítmica uma dimensão temporal directamente dependente do tempo verbal pretérito *verbliebest* (“ficavas” ou “permanecias”). A própria composição do verbo explica que esta duplicidade de ataques não se tenha confinado a apenas uma incidência, mas sim se tenha alongado a uma sequência: o prefixo *ver-* acrescenta ao verbo *bleiben* (“ficar”) um sentido de permanência e de continuidade. Um sentido mais remoto ainda se pode extrair da sequência em questão: a Mulher (afecta à parte vocal, sobre o tempo forte) foi provida de um ritmo que pressupõe imutabilidade e dureza, enquanto que o Príncipe-amante (perceptível nas síncopas) prossegue a demanda instável em direcção a uma impossibilidade iniciada no prelúdio da 1ª canção.

<p>Ritmos objectivantes</p>	<p><i>hinter</i> (por detrás) <i>beblünten tore</i> (portão florido) <i>nur</i> (apenas) <i>dass</i> (que) <i>seligkeiten</i> (delícias) <i>unsre</i> (o nosso) <i>mir zu seiten</i> (a meu lado) <i>lang</i> (longamente) <i>erinnere</i> (lembro) <i>rannen</i> (enchiam-se de lágrimas) <i>verbliebest</i> (permanecias)</p>
------------------------------------	---

2.2. Síncopas

A deslocação sincopática ou anacrúsica dos inícios de frases relativamente à barra de compasso e entre os ataques de frases, sobrepondo-se em escamas, é uma conformidade omnipresente em *Als wir hinter*. Na 5ª canção (*Saget mir*) existe um tipo similar de desfasamento, embora o padrão rítmico ternário e constante de *Ländler* impeça a associação com a espécie de “fuga” ao real que as texturas fragmentárias de *Als wir hinter* sugerem. Não se trata agora de um padrão regular de antecipações de colcheia ou de semínima. A disposição dos elementos do prelúdio no discurso musical — motivos, moles harmónicas, prologamentos lineares de acordes, intervenções de natureza tímbrica —, onde e apenas dentro de cada elemento é perceptível uma pulsação própria, resulta em *Als wir hinter* numa verdadeira supressão do “tempo real”, conferindo imaterialidade a um discurso assumidamente suspenso no tempo cronológico. A acção passa-se para lá de uma porta da memória, o portão florido, que é um poderoso símbolo regressivo. Poder-se-á então falar da síncopa como um agente separador entre o tempo da narrativa poética e o tempo da memória profunda?

As excepções a esta conformidade (a acção sincopática/anacrúsica) indicam que sim, pois que os começos de frases e de eventos novos sobre os tempos fortes ajudam de forma estratégica à percepção dos pontos cardeais da arquitectura da canção: o primeiro acorde do c.2 (o acorde A no 3º tempo do compasso) isola a prévia exposição sincopada dos motivos 1 e 2, dando como que um segundo início à canção; a primeira nota do fragmento motivico Mi#-Fá#, sobre o 1º tempo do c.16, assinala o clímax; o acorde do 1º tempo do c.20 proporciona uma reexposição não sincopada dos motivos 1 e 2, demarcando o início da secção A2; e as últimas notas da canção (Dó#-Fá#), em sincronia e sobre o 1º tempo do c.24, concluem a leitura do esquema formal.

O deslocamento sincopático de frases é, pois, compensado pela incidência de eventos referenciais motivicos no seu interior (sobre tempos fortes secundários), permitindo ainda assim um entendimento objectivante dos mesmos. Daqui ressalta um sublinhado de informação que se prende tanto à compreensão do eixo microestrutura/macroestrutura da peça como às razões do alinhamento interno de

conceitos-chave do poema²⁷⁴. O primeiro destes casos ocorre no c.1, onde o Fá da mão direita cai no 3º tempo do compasso; dentro da frase, esta nota é o vértice da melodia ascendente/descendente do motivo 1 (o acorde de tríade Maior/menor de Sib no estado fundamental) — o tempo forte secundário coincide, pois, com o início do intervalo que opera a mutação do menor para Maior. Ocorrências semelhantes verificam-se no canto ao longo de toda a canção: no c.8, no 3º tempo, com o aparecimento do primeiro Dó natural; no c.10, no 3º tempo, sobre a primeira nota do intervalo que identifica Dó Maior; e no c.13, no 3º tempo, repetindo-se a mesma relação intervalar do c.1. Seguem-se ainda alguns exemplos discutíveis: no 3º tempo dos cc. 16, 17 e 18 e no 1º tempo do c.19, as harmonias triádicas de Lá Maior, Sib Maior e Si Maior/tritonal e Si menor são incompletamente ou completamente sugeridas; no c.21, no 3º tempo, a expectativa de Láb menor é gorada nos dois compassos seguintes com a incidência de Dó natural no 1º tempo. Que significa esta conjugação de tempos fortes (apesar de tudo, o segundo tempo forte do compasso quaternário, em ordem de importância) e sensação de acorde de tríade Maior?

As incidências reportam-se aos significados *beblümten tore* (portão florido), *spürten* (sentíamos, ou “ouvíamos”), *ich erinnere* (lembro), *wir begannen* (começávamos), *uns rührten* (nos tocávamos) *augen* (olhos), *rannen* (marejavam) e *verbliebest* (ficavas). Todos estes significados se relacionam de forma construtiva com o sentido geral da narrativa, ora se reportando a elementos concretos da cena poética, ora reforçando verbos que, apesar do seu tom intimista e rememorativo, lhe servem de grelha funcional interna. A ausência de deslocamentos anacrúsicos ou sincopáticos nestes momentos possibilita, portanto, a percepção de significados operacionais fundamentais para a boa compreensão do texto, daqui resultando a sua função objectivante. Schönberg parece ter desejado que essa compreensão viesse associada a uma percepção harmónica triádica Maior, como que se desta associação afectiva — que não funcional em termos harmónicos — se “fizesse luz” sobre o assunto poético. Apesar destes casos conformes aos tempos fortes, o conteúdo intervalar dos eventos listados é temático-cromático e não diatónico, nesta pressão do cromatismo sobre a rítmica objectivante se vislumbrando que a matéria factual narrada se reporta à pessoa do personagem masculino.

²⁷⁴ Esta atenção aos tempos fortes é independente do tipo de ritmo em presença. Ocorre tanto em sequências de ritmos binários/quaternários de tipo objectivante como em sequências sensoriais de tercinas.

Síncopas	<u>memória/ regressão, presente em:</u> <i>Als</i> (Quando) <i>So</i> (Assim) <i>tore</i> (portão) <i>Endlich</i> (Finalmente) <i>seeligkeiten</i> (delícias) <i>Ich erinnere</i> (Eu lembro-me), <u>dando</u> <u>início à recordação.</u>
-----------------	---

2.3.1. Ritmos sensoriais binários e quaternários

As duas enigmáticas linhas descendentes de semicolcheias (motivo 2), no início da canção e da secção A2, são a primeira manifestação de ritmos sensoriais da 11ª canção. Por soarem ambas em pausa vocal, os significados poéticos a que se reportam só poderão depreender-se através de correspondências com canções anteriores. Têm dos ritmos sensoriais a fluidez e a regularidade sequencial — o encadeamento de três células de quatro colcheias —, e as linhas melódicas que articulam possuem um conteúdo intervalar temático-cromático. Um dado importante revelou-se na 9ª canção (*Streng ist*), ao identificar-se o motivo “da gota de chuva”, que é brevemente recorrente na canção seguinte. A versão original do motivo contém uma colcheia e duas semicolcheias, em sequência transpositiva cromática, com uma inversão do intervalo de 2ª menor (7ª Maior) e uma extensão (9ª menor). Por duas vezes (cc. 21 e 23) ocorrem na 9ª canção sequências com apenas a partícula rítmica mais dinâmica da célula, isto é, as duas semicolcheias, terminando a canção com uma sequência destas células em direcção ao registo extremo grave do piano, sugerindo a trajectória do motivo secundário da canção uma queda de um chuveiro ralo num deserto infernal alegórico da sede inesgotável do Homem. Agora, a sequência inicial de semicolcheias no baixo é também ela de natureza cromática (o motivo 2 da presente canção). O intervalo de 3ª Maior poderá não repercutir nestas sequências o

significado que tem como parâmetro objectivante dentro de frases assimétricas, acima referido na observação do efeito de síncope na canção — a 3ª Maior como sinónimo de “luz”, ou de compreensão auditiva -, embora dentro de cada célula de quatro notas a primeira nota do intervalo 3ª Maior se situe exactamente no “tempo forte” da célula. A linha ininterrupta descendente do motivo fluído das semicolcheias em direcção ao registo grave não permite, porém, uma associação clara a significados operacionais ou “positivos” do contexto poético, antes soa como uma linha cromática “disfarçada” de modo a abranger um âmbito maior do que uma rigorosa sucessão de meios-tons possibilitaria. Vários exemplos de linhas sinuosas e cromáticas, apoiadas por ritmos regulares e sequenciais, podem ser encontrados em outras obras de Schönberg próximas do *Buch*, nomeadamente em *Erwartung* e no *Pierrot Lunaire*. Todos estes casos se referem a elementos poéticos alegóricos à escuridão ou a ambientes crípticos, elaboradamente descritos em versos onde imagens misteriosas se acumulam.

Dois exemplos esclarecedores desta associação encontram-se nas 8ª e 13ª canções do ciclo *Pierrot Lunaire*, respectivamente, *Die Nacht* (Noite) e *Enthauptung* (Decapitação). Apesar das diferenças de tempo e de dinâmica entre as canções, as sequências descendentes do piano nos cc.18-19 de *Die Nacht* e dos cc.3-4 de *Enthauptung*, de conteúdo intervalar predominantemente cromático, são familiares à música de abertura de *Als wir hinter*. Os versos do primeiro exemplo referem-se a *Unsichtbar die Ungetüme* (Hordas de monstros invisíveis) e são os seguintes: *Und vom Himmel erdenwärts/ Senken sich mit schweren Schwingen* (E descem do céu/ Pesadamente sacudidos). Exemplo 85:

The musical score for Example 85 is presented in three systems. The first system includes staves for B.C. (B) and Vcl. The B.C. (B) staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a dynamic marking of *p* and an *espress* marking. The Vcl. staff begins with a bass clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *Flag.* marking. The second system includes a vocal line with the lyrics: "Und vom Him - mel er - den-wärts sen - ken sich mit sch - we - ren Schwin - gen". The third system includes a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and a dynamic marking of *pp* and *molto legato*. The piano part features a descending chromatic line in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, with a dynamic marking of *p* in the second measure.

No caso de *Enthauptung*, uma estridente linha descendente (clarinete baixo, viola e mão esquerda do piano) conduz directamente à entrada do canto no c.5, onde o texto é o seguinte: *Der Mond, ein blankes Türkenschwert/Auf einem schwarzen Seidenkissen,/ Gespentsch gross — dräut er hinab/Durch schmerzensdunkle Nacht.* (A lua, brilhante cimitarra turca/Sobre uma almofada de seda preta/Fantasmática e grande — pende ameaçadora/ Pela noite que dói de escura.). Exemplo 86:

The musical score for Example 86 is divided into two systems. The first system, labeled 'c. 3', shows the B-Cl. (B), Vla., and Vel. parts with a descending line. The Piano part has a forte (ff) dynamic. The lyrics 'Der Mond, ein blan - kes' are written below the vocal line. The second system, labeled 'c. 6', shows the B-Cl. (B), Vla., and Vel. parts with a descending line. The Piano part has a forte (f) dynamic. The lyrics 'Tür - ken - schwert auf ei - nem schwar - zen' are written below the vocal line.

System 1 (c. 3):

- B-Cl. (B): *ff* *legato*
- Vla.: *ff* *gestoßen*
- Vel.: *ff*
- Piano: *ff* *mp*
- Lyrics: Der Mond, ein blan - kes

System 2 (c. 6):

- B-Cl. (B): *ff*
- Vla.: *ff*
- Vel.: *ff*
- Piano: *f* *p*
- Lyrics: Tür - ken - schwert auf ei - nem schwar - zen

Não apenas os significados de noite e de mistério relevam de ambos os exemplos, mas também uma projecção de movimento vertical descendente se verifica nos contornos melódicos. Uma amálgama de referências sensoriais (movimentos sacudidos, o brilho da

cimitarra, a cor da seda) e emocionais (a dimensão fantástica dos elementos, a dolorosa escuridão da noite) converge para um gesto que assinala a linha de fronteira entre o mundo da luz e o das trevas. O conteúdo intervalar das linhas de ambas as canções do *Pierrot* é muito semelhante ao do motivo 2 de *Als wir hinter*, privilegiando o compositor sequências de três intervalos de 2as Maiores e um de 2ª menor em *Enthauptung*, exactamente o inverso da escolha feita para *Als wir hinter*. Mas se na 11ª canção do *Buch* não há cimitarras reluzentes nem uma decapitação iminente (há sombras ameaçadoras na 12ª canção), encontra-se sim uma descida às escuras catacumbas da memória e uma atmosfera irreal de trementes corpos que se tocam a medo, num alinhamento de imagens muito próximo de um *Pierrot*, qual alter ego do Homem-Príncipe errante.

A proposta da presente análise é, finalmente, a de aceitar as duas sequências de *Als wir hinter* como “objectos rítmico/motívicos” que, segundo a disciplina inerente aos ritmos sensoriais, remetem o assunto da canção para zonas profundas do subconsciente da psique. Esta convicção reforça a perspectivação que se faz, na presente canção, da função deslocalizadora e transferente da síncopa/anacrusa da acção poética para o território do irreal e do imaginário. É natural assumir-se que o assunto do poema seja a recordação de um momento sensual e íntimo, e nele se possa ver a síncopa como expressão de desejo físico, segundo as correspondências rítmico-semânticas presentes desde o início da obra. Embora não o negando categoricamente, a presente análise considera que o “efeito síncopa” assinala um deslocamento mental do agente da acção de um estado consciente de si próprio para um nível próximo do estado de hipnose regressiva, em tudo afim do conhecimento de causa que Schönberg revela nos processos de tratamento psicológico do personagem ao longo das canções nº 6, 7 e 8. A abertura da canção, com a linha descendente da mão esquerda do piano em direcção às “profundezas” do instrumento, causa o efeito de um deslizamento da consciência para um nível onde o torpor físico permite a subida de memórias bem guardadas. Só essa lassidão explica a relação algo errática e disfuncional que se instala logo a seguir entre os acordes do prelúdio, sugerindo esse jogo uma procura de coesão entre factos ou ideias que a memória teima em libertar. Está dado, pois, o mote da canção: uma viagem aos “primórdios” da felicidade, abrindo-se um segundo nível de memória dentro do inconsciente, como que uma clareira de sonho dentro do sonho.

A segunda manifestação de ritmos sensoriais não ternários encontra-se na passagem descritiva do conteúdo mais imaterial das memórias convocadas. Corresponde ao 4º e 5º versos do poema, onde ao piano foi atribuída uma função ilustrativa de uma atmosfera feérica. A textura sensorial inclui-se num campo sonoro polifônico onde ocorrem múltiplas sobreposições rítmicas, percorrendo em sentido descendente (tal como o episódio sensorial do início da canção) um âmbito alargado do piano. A rapidez e o recorte nervoso das figuras são descritivos das imagens densas, porém frágeis, sucitadas pelos significados *schwache rohre* (frágeis juncos), *beben* (tremor) e *leis* (ao de leve) contidos nos três versos a que a sequência se refere — *Ich erinnere, dass wie schwache rohre/Beide stumm zu beben wir begannen,/ Wenn wir leis nur an uns rührten* (Lembro que quais frágeis juncos/Ambos mudos começámos a tremer,/Quando ao de leve nos tocávamos). As sequências são formadas por células de quatro fusas (contorno melódico descendente), e são seguidas por uma célula pontuada de fusa e semicolcheia (contorno melódico ascendente). Apenas no 4º tempo do c.14 a célula pontuada dá lugar a uma figura diferente, para retomar a conformidade inicial no compasso seguinte. O conteúdo intervalar das quatro fusas é invariavelmente diatónico, incluindo uma sucessão de dois intervalos de 4ª, enquanto que as células pontuadas contêm quer o intervalo de trítone, quer também o de 4ª. O início de cada grupo de fusas incide sobre as semínimas do compasso, embora a primeira nota, estando ligada à anterior, não seja articulada. A queda rítmica de cada uma destas células de quatro fusas faz-se sobre a fusa da célula pontuada, daí resultando uma sincopação no centro de cada par de células.

Não é a primeira vez no ciclo que sequências rítmicas sensoriais incluem material intervalar diatónico pois, como acima se referiu, a 1ª canção do ciclo utiliza um motivo diatónico para a ilustração de jactos de água. Conforme à matriz estabelecida no cap. I, a síncopa produzida pela célula pontuada de fusa e semicolcheia contém por duas vezes um intervalo de natureza cromática (trítone) que justifica a sua presença na passagem. A descrição sensorial no piano altera-se a partir do c.16, quando é assinalado o clímax da canção através do fragmento Mi#-Fá# na mão direita. A partir deste momento e até ao final do c.17, da sequência anterior sobra apenas a célula pontuada de fusa e semicolcheia, que soa por três vezes na mão esquerda. Trata-se de um exemplo de eliminação variacional schoenberguiana, compensando de forma minimalista o padrão auditivo anteriormente criado. As três células continuam sendo ascendentes e contêm agora exclusivamente o

intervalo de 4ª, mas o desenho em que se inscrevem é também ascendente, favorecendo uma percepção de simetria para com os três primeiros compassos da secção B. A sua disposição dentro dos compassos assinala deslocções sincopáticas relativamente aos tempo fortes, soando a primeira célula na segunda semicolcheia do c.16, e as duas seguintes nos 2º e 4º tempos do c.17. Este compasso assinala o momento da canção onde a síncopa mais próxima está do nível do desejo físico concreto²⁷⁵.

2.3.2. Ritmos sensoriais ternários

A tercinas, das quais alguns exemplos se incluíram no Exemplo 84, encontram-se abundantemente distribuídas na parte vocal, limitando-se, no piano, aos cc.10-11 como resposta cordal imitativa do canto, e a uma tercina na pauta superior do c.13 que se destina a prolongar a instabilidade rítmica gerada pelas sucessivas entradas de frases do baixo e do canto. Embora ocorram durante a secção A1, as tercinas dominam durante a secção central, onde os quatro versos que se seguem à interrogação situada no termo do terceiro verso abrem um segundo nível da memória — dentro do sonho, recuperam-se os acontecimentos. Na 11ª canção as tercinas articulam os seguintes significados:

<p>Ritmos sensoriais</p>	<p><i>hauchen</i> (hálito, respiração)</p> <p><i>augen</i> (olhos)</p> <p><i>spürten</i> (sentámos, detectávamos)</p> <p><i>erdachte</i> (sonhadas, lembradas, referente a <i>seligkeiten</i>, ou delícias)</p> <p><i>dass wie schwache rohre</i> (que nós quais frágeis juncos)</p> <p><i>Beide stumm zu beben wir begannen</i> (Ambos mudos começámos a tremer)</p> <p><i>Wenn wir leis nur an uns rührten</i> (Quando ao de leve nos tocávamos)</p>
---------------------------------	--

²⁷⁵ O traçado ascendente da sequência indica aproximação ou enlevo, tal como ocorre nas 4ª e 10ª canções.

Canção n.º 12 — Wenn sich bei heilger ruh...

Mit bewegtem Ausdruck (♩ ca 50)

1 2 3 4

molto legato

f *p*

5 6 7 8

Wenn sich bei heil - ger Ruh in tie - fen Mat - ten

9 10 11 12

um uns-re Schlä - fen uns-re Hän - de schmie-gen, Ver - eh - rung lin -

molto espress.

mf *cresc.* *espress.*

13 14 15 molto rit. - -

- dert uns-rer Glie - der Brand:

f *espress.*

16 *fließend* 17 18

So den - ke nicht der un - - ge - stal - ten Schat - - - ten, die an der

fp *espress.*

19 20 *molto rit.* - - - 21 *sehr ruhig*

Wand sich auf und un - ter wie - gen, der Wäch - ternicht, die rasch - - - uns schei - den dür - fen

f *p*

22 23 *ppp* 24 *(ohne rit.)*

und nicht, daß - - - vor der Stadt der wei - ße

pp *ppp*

25 26 27 28

Sand be - reit ist, - - - un - ser war - mes Blut zu schlür - fen.

cs

<p><i>Wenn sich bei heilger ruh in tiefen matten</i> <i>Um unsre schläfen unsre hände</i> <i>schmiegen,</i> <i>Verehrung lindert unsrer glieder brand:</i></p> <p><i>So denke nicht der ungestalten schatten,</i> <i>Die an der wand sich auf und unter</i> <i>wiegen,</i> <i>Der wächter nicht, die rasch uns scheiden</i> <i>dürfen</i> <i>Und nicht , dass vor der stad der weisse</i> <i>sand</i> <i>Bereit ist, unser warmes blut zu schlürfen.</i></p>	<p>Quando na santa paz dos fundos prados Nossas fontes nossas mãos acariciam, Veneração tempera o fogo a nossos membros: Não penses nas sombras monstruosas, Que amarinham na parede, nem no guarda Que, célere, nos poderia separar, Nem que frente à cidade a areia branca Pronta está a engolir o nosso sangue quente.</p>
--	--

Sob a indicação de *Mit bewegtem Ausdruck* (aprox. *Mosso espressivo*), com semínima ca. 50, abre uma canção de carácter inicialmente idílico e formato tradicional do tipo A1-B-A2, mas que contém importantes traços pré-expressionistas na descrição de alguns dos elementos-chave do poema. O passado longínquo — revivido no tempo “real” da narrativa poética — continua a ser a moldura temporal, assistindo-se a partir de agora à recuperação de modelos musicais arcaicos no intuito de reforçar a dimensão iconográfica e deificadora tanto da Mulher como do amor. No caso presente, a estrutura rítmica da parte vocal assenta num modelo de sarabanda. Ao mesmo tempo que a substância benigna do tempo passado é descrita musicalmente de forma nobilitadora e reverencial, o seu oposto, isto é, as forças destrutivas ou impeditivas da consumação ou do prolongamento da união entre os protagonistas da história, assume a dimensão de autêntico pesadelo. Na presente canção, os apontamentos musicais de natureza expressionista revelam uma espessura inusitada, formando-se um confronto doloroso entre os pólos “sonho bom” e “sonho mau”. A hipotética mas brutal separação dos amantes e a imagem de sangue que é sorvido pela areias das margens de um rio foram, por exemplo, oportunidades que Schönberg

aproveitou com esmero realista. A tónica pessimista do ciclo reveste-se aqui de algumas das suas tintas mais sombrias, através do recurso a desenhos requintados nas texturas do piano, evocativos dos acompanhamentos musicais do género *film noir* tão do agrado de Schönberg.

1. Forma musical e percurso poético

O poema tem uma estrutura bipartida, sobre a qual Schönberg aplicou o molde A1-B-A2 que é típico do ciclo. Os três primeiros versos servem de enquadramento físico e temporal à narrativa (com dois pontos no final do terceiro), onde o Homem, dirigindo-se à amada e falando no plural da primeira pessoa, revive a memória dos tempos de carícias em prados verdejantes; nos cinco versos seguintes, ele apela a que ela resista aos múltiplos perigos que a ambos rodeiam. Os três primeiros versos (a evocação) foram integrados na longa parte expositiva que forma a secção A1 (cc.1-15); os três versos seguintes foram incluídos na secção B (cc.16-22) e os dois restantes na secção reexpositiva A2 (cc.23-28), a qual se assemelha a uma coda. Schönberg aproveitou uma pequena alteração na disposição das palavras do sétimo verso para aí traçar a separação entre as duas últimas secções: a inserção de *Und nicht* no início do verso, quebrando a monotonia de uma série de orações formuladas na negativa, sugere auditivamente uma ruptura da regularidade do esquema métrico de um pé anfíbraco e quatro jâmbicos. Este detalhe foi ampliado na estrutura ao criar-se em A2 uma música quase autónoma relativamente à restante, focada sobre a descrição de uma fluída imagem de sangue que expande o desenho de 2as Maiores em semicolcheias apresentado no 1º compasso do prelúdio (soprano da pauta superior).

cc.1-15

A canção começa com um prelúdio de cinco compassos, dividido em duas frases de dois compassos cada, e inicia uma terceira frase que é prolongada pelo canto até ao termo do c.8. O motivo formante da canção foi apresentado de forma elaborada, no soprano da pauta superior dos cc.1-2, mas a sua estrutura intervalar nuclear torna-se mais clara nas quatro primeiras notas da melodia do canto dos cc.6-7: Dó-Lá-Sol#-Fá#. Estas contêm os intervalos temático-cromáticos de 3ª menor e 2ª menor e um intervalo de 2ª maior, cujo

tratamento em A2 se associa aos tons inteiros²⁷⁶. O conteúdo intervalar cromático do motivo apresenta-se de forma saturante ao longo da canção, quer em variação motívica linear, tanto no canto como no piano, quer verticalmente, plasmado no acorde de 6ª menor e 3ª menor que surge pela primeira vez no c.5 (Mib-Si-Ré) e que é recorrente a partir do c.12, ao longo das secções B e A2²⁷⁷. No prelúdio, os acordes do piano têm conteúdo intervalar misto diatónico-cromático, embora os intervalos 5ª e 4ª (Ré-Lá e Ré#-Sol#), no baixo dos cc.1-2, sugiram uma predominância inicial da diatonia no espectro harmónico. Há efectivamente apontamentos diatónicos no piano ao longo da canção (5as no baixo nos cc.9-10, citações sequenciais de 4as no baixo dos cc.12 e 14, acorde de Mib-Láb-Réb na pauta superior do c.19 e o fragmento Sol-Ré-Dó-Sol na quiáltera do c.22), concentrados na secção A1, mas o cromatismo é o vector harmónico dominante, focado sobre a rememoração do personagem masculino. A incidência da diatonia na secção expositiva explica-se pelo tipo de amor galante que o poema descreve nos três primeiros versos, servido por uma música marcada pela tónica da reverência (*Verehrung*, c.12) e à qual se associa a estrutura rítmica de sarabanda. Os acordes mais importantes para o desenvolvimento variacional da canção são os dos cc.3-4 e 5-6, onde o contorno melódico da sua voz superior se projecta na melodia do canto dos cc.7-8.

Na primeira parte da secção expositiva, os cc.7-8 (o fragmento mais estável da exposição com canto) põem a descoberto a solenidade arcaizante do referido ritmo de sarabanda²⁷⁸. Este ritmo está já presente no primeiro compasso do prelúdio, submerso numa elaborada sequência de retardos, onde a tensão harmónica das três primeiras pulsações liberta a figura de quatro semicolcheias do 3º tempo (com acentuação expressa da penúltima semicolcheia)²⁷⁹. Assim se aliam emblematicamente no compasso inicial da canção os dois pólos do poema: a solene veneração de um amor alegoricamente expresso pelo ritmo de uma dança arcaica e o sangue, nos extremos de uma mórbida cadeia de

²⁷⁶ O intervalo de 2ª maior (Fá#-Mi), tanto nos cc.1-2 como na transição dos cc.6-7 é, no contexto cromático, uma nota de passagem que, no segundo caso, serve de charneira ao prolongamento motívico variacional da melodia do canto nos cc.7-8.

²⁷⁷ Neste acorde, a 6ª menor resulta da inversão do intervalo de 3ª maior, ao qual se sobrepõe o intervalo de 3ª menor; o restante intervalo nuclear temático de 2ª menor encontra-se sob a forma de inversão (7ª Maior), projectado no âmbito do acorde.

²⁷⁸ Forma de dança provavelmente originária de Espanha que no séc. XVII integra a suite, juntamente com a *allemande* e a *courante*. É uma dança lenta e solene, normalmente em compasso de 3/2, cuja matriz rítmica é

♩ ♪ ♯ ♩ | ♩ ♩ etc.

²⁷⁹ É de todo o interesse constatar que o ritmo intrinsecamente sincopado de sarabanda inclui a célula de *weinen*, a qual atravessara todas as canções da segunda parte do ciclo.

significados que inclui membros do corpo humano acariciando-se, sombras ameaçadoras, medo, separação e morte.

As entradas das frases do canto ocorrem todas em anacrusa ou em síncopa devido à estrutura, também ela anacrúsica, do pé anfíbraco. No caso da primeira entrada do canto (c.6), a sincopação serve ainda o efeito deslocalizador temporal causado pelo advérbio *Wenn* (*Quando*), que remete a narrativa poética para um tempo passado, enquanto que as células pontuadas dos compassos seguintes, subordinadas ao padrão rítmico da sarabanda, conferem solenidade ao assunto do verso *Wenn sich bei heilger ruh in tiefen matten* (*Quando na santa paz dos fundos prados*). Percebe-se que é a qualidade nobilitadora do adjectivo *heilig* (*santa*) que determinou a escolha — intuitiva ou consciente — do ritmo de sarabanda para este começo. A exposição com canto prolonga-se por mais seis compassos, aos quais se acrescenta um compasso em pausa vocal que serve de transição para a secção de desenvolvimento. Nos cc. 9 e 13, o fragmento motivico de 2as Maiores (associado em A2 à imagem de sangue), com ritmo de características sensoriais, introduz no canto inquietude na descrição de *Um unsre schläfen unsre hände schmiegen* (*Nossas fontes nossas mãos acariciam*) e *Verehrung lindert unsrer glieder brand*: (*Veneração tempera o fogo a nossos membros*:). Esta motívica alterna nos cc.9-11, na voz superior do piano, com uma variante estabilizadora, onde as semicolcheias do canto foram substituídas por colcheias — nesta aposição continuando a ler-se a dualidade veneração vs. ardor físico condensada no primeiro compasso da canção. No c.12, na linha do baixo, surgem figuras de tercinas que se propagam progressivamente ao canto (c.13) e à pauta superior (c.14), cujo efeito sensorial corresponde ao sentido suavizador que se desprende do verbo *lindern* (“acalmar” ou “temperar”). As tercinas prolongam-se até ao fim do c.15, o último da secção expositiva, ocorrendo aqui um *molto ritenuto* que é controlado pelas síncopas dos acordes da pauta superior.

cc.16-22

A secção B tem início no c.16 e leva a indicação de *fliessend* (*volante*) da mão do compositor. A tónica da textura unificada de piano e canto foi posta ao serviço descritivo das imagens de sombras ameaçadoras que os guardas desenham nos muros da cidade — *So denke nicht der ungestalten schatten,/Die an der wand sich auf und unter wiegen* (*Não penses nas sombras monstruosas,/Que amarinham na parede*). Nesta secção de

desenvolvimento ocorre um jogo contrapontístico progressivamente mais denso entre a partícula motívica de 2as Maiores (linha do baixo) e elementos de cromatismo puro (voz superior do piano e canto), evoluindo de âmbito por movimento simétrico divergente desde o c.16 até ao início do c.20, onde se situa o clímax da canção. Na linha do baixo alternam células de 2as Maiores em semicolcheias com 2as menores em colcheias ou semínimas; na pauta superior, variantes motívicas cromáticas apresentam-se quer linearmente, quer integrando grupos de acordes de 3ª menor e 6ª menor. A motívica do canto é também temático-cromática, incluindo células rítmicas de quatro semicolcheias que estabelecem um contraponto consequente com o material do piano, ao todo resultando este episódio numa textura rítmica predominantemente sensorial, subordinada ao tópico das sombras (*schatten*). Na última colcheia do c.18, na pauta superior do piano, há uma recorrência variacional do motivo cadente da “gota de chuva” da 9ª canção que se integra na linha de acordes cromáticos e diatónico-cromáticos conducente ao clímax da canção.

No compasso do clímax (c.20), o piano elabora uma sequência irregular de variantes do acorde motívico de 3ª menor e 6ª menor, caindo em cascata e articulando-se segundo dois grupos de células de 3+2 semicolcheias, separados por pausa de semicolcheia. Esta cesura subtil, no centro do compasso, crava no discurso uma sugestão de separação ou corte que é reforçada pela indicação enfática de *molto ritenuto* e cuja explicação se encontra no elemento poético conotado com uma figura castradora ou aniquiladora do romance — *Der Wächter (Do guarda)*. Ainda durante o clímax, no baixo, um acontecimento único em todo o ciclo e que é a insistência sobre a nota Sib, duplicada à oitava inferior em três células acentuadas de duas colcheias, soa no registo grave do instrumento como estocadas mortais. No c.21, em tempo calmo (*sehr ruhig*), recupera-se na pauta superior a sequência fluída de segundas Maiores, no início de um desenho rítmico irregular acelerador que passa de tercina a semicolcheias, a quiáltera de cinco fusas e a célula de quatro fusas no c.22. O desenho repetitivo e ondulante das 2as Maiores, quer integrando tercinas, quer sob a forma de uma célula de quatro semicolcheias, suscita a associação com a imagem-chave de sangue que jorra de um membro decepado, originando um dos momentos mais intensamente pictóricos e manifestamente expressionistas de todo o op. 15.

cc.23-28

No termo do desenho descendente do c.22, o intervalo Mib-Dó, no baixo do piano e inversamente reformulado no canto, assinala o começo da secção reexpositiva. É inútil tentar-se encontrar fragmentos melódicos reconhecíveis entre o material exposto pelo canto em A2 e A1. De forma improvisatória e livre, a melodia do canto inclui, entre a última nota do c.23 e o termo do c.26, duas sequências de tons inteiros, transpostas à 3ª menor inferior, que alinham em sentido descendente as notas Dó#-Si-Lá-Sol-Fá e Lá#-Sol#-Fá#-Mi. O ritmo da parte vocal alterna células objectivantes pontuadas com tercinas, ao todo respeitando-se a estrutura rítmica da sarabanda. Os tons inteiros estendem-se a todo o material do piano onde, começando pelo baixo, após o fragmento Sib-Dá-Sib do c.24, se seguem também em desenho descendente as notas Lá-Sol-Fá-Mib-Réb até ao Dó final que rompe este critério intervalar; na pauta superior, os três primeiros acordes de 6ª menor e 3ª menor descrevem igualmente uma linha de tons inteiros na voz superior (Dó#-Ré#-Si), que termina com o Ré natural do último acorde da canção. O desenho da linha do baixo condensa um fantasmagórico tratamento do elemento móvel do motivo formante da canção, que aqui encontra a explicação directa da sua morfologia rítmica de tipo sensorial. Embora o seu conteúdo intervalar não seja cromático, como na maior parte das manifestações rítmico-motívicas de tipo sensorial, os tons inteiros podem nelas participar para a descrição de elementos poéticos fluídos tal como acontece relativamente à água nas 1ª e 9ª canções. Agora os tons inteiros estão associados ao elemento que provavelmente está na origem origem não só do motivo mas também da escura paleta instrumental das secções central e reexpositiva da canção — o sangue e o modo como este corre: *Und nicht, dass vor der stadt der weisse sand/Bereit ist, unser warmes blut zu schlürfen* (Nem penses que frente à cidade a areia branca/Pronta está a engolir o nosso sangue quente)²⁸⁰. Na pauta superior do piano, a sequência descendente de acordes longos sincopados produz um efeito de *ostinato* lento, imitativo de um pulsar vital que lentamente enfraquece e se esvai.

²⁸⁰ Este episódio é premonitório da morte de Wozzeck que Alban Berg descreverá musicalmente de modo muito semelhante, recorrendo a motívica cromática (no seu caso, ascendente) mas também ela articulada por ritmos fluídos e sensoriais. V. *Wozzeck*, III acto, cc.284 e seguintes após *Blut...* (Sangue...). Universal Edition, Viena, 1997, pp. 457-463.

2.1. Tipologia rítmica

A riqueza de variedade rítmica criada por Schönberg a partir da matriz métrica dos versos exemplifica na prática algumas das possibilidades de variação de ritmos descritas em *Fundamentals of Musical Composition*²⁸¹. Trata-se da única informação concreta que o compositor deu sobre as alterações possíveis da estrutura rítmica de um motivo. Segundo Schönberg, um ritmo pode alterar-se através da modificação da duração da notas, por repetição de notas, por repetição de certos rimos, pela deslocação de ritmos para outros tempos do compasso, pela adição de anacrusas e, excepcionalmente, pela alteração da métrica. O aspecto de maior interesse desta perspectiva é o de se poder verificar como estas mutações ocorrem por razões de serviço do texto poético.

Na canção em presença, a estrutura dos versos é responsável pelos começos anacrúsicos ou sincopados das frases do canto. O primeiro pé é um anfíbraco, ao qual se seguem quatro jâmbicos que foram valorizados ritmicamente por Schönberg de forma extremamente diversificada, sendo sobretudo permeáveis à influência da célula sensorial de quatro semicolcheias presente no motivo da canção. Todavia, a incidência de células pontuadas na componente jâmbica dos versos, para além da nota que naturalmente é acentuada após os grupos de quatro colcheias, permite fazer um alinhamento seguro de significados de ordem objectivante, definidores da coordenada concreta da narrativa. Como exemplos, apresentam-se os dois primeiros versos. Exemplo 87:

	U	—	U		—	U		—	U		—	U		—	U
	7	♪	♪	♪		♪	♪	♪	♪		♪	♪	♪	♪	♪
c.6					▼	▼	▼	▼							
	Wenn sich bei heil-ger ruh in tie-fen mat-ten														
	(Quando na) <u>santa</u> <u>paz</u> (dos) <u>fundos</u> <u>prados</u>)														

²⁸¹ Ob. cit., p. 10.

Exemplo 88:

U	—	U		—	U		—	U		—	U
7	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
c.9											
			▼				▼				▼
Um	uns-re	schlä	—	fen	uns-re	hän	—	de	schmie	—	gen,
(Nossas)	<u>fontes</u>			(nossas)	<u>mãos</u>				<u>acariciavam</u>		

Este esquema métrico permite ainda estabelecer duas linhas interpretativas adicionais. Em primeiro lugar, os elementos anacrusa e/ou síncopa inerentes ao primeiro pé de cada verso referem-se a informação poética espaço-temporal de qualidade móvel, isto é, passível de se considerar deslocadora de acções para fora de um contexto preciso. Nesta acepção, há em cada um dos versos do Exemplo 87 significados semânticos referentes a acções instáveis ou em tempo incerto, tais como *Wenn* (Quando) e *um* (lit. “em volta de”), ambos conformes à função genérica da síncopa no ciclo. Em segundo lugar, a célula de quatro semicolcheias permite que se determine o foco sensorial do verso, isto é, o elemento poético pertinente à linha de significados referentes a toda a informação de natureza visual, térmica ou auditiva. A célula pode não coincidir literalmente com a articulação do significado em questão, estando na maior parte dos casos reservada aos ritmos sensoriais rápidos uma função descritiva ambiental do conceito sensorial emitido pelo canto e, por esse facto, circunscritos ao piano. Pode, porém, resultar numa transferência para o canto dos ritmos sensoriais vocalmente exequíveis, como é o caso em análise, onde o tempo lento o permite.

É evidente que este último critério só pode ser estabelecido após a averiguação de que a referida célula preenche as condições para se considerar um ritmo sensorial-tipo. Os dois versos acima apresentados, apesar das diferenças entre si, respeitam o sentido genérico de *arsis* que o pé anfíbraco naturalmente assume na sequência métrica. A partir do terceiro verso, Schönberg altera o carácter deste primeiro pé, quer nele introduzindo células pontuadas objectivantes, quer prolongando a sua natureza anacrúsica ao pé seguinte

para valorizar o terceiro pé. É o caso dos dois versos seguintes, pertencendo o quarto verso à secção de desenvolvimento.

Exemplo 89:

U	—	U	—	U	—	U	—	U	—	(U)
♪		♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
c.12	▼		▼			▼			▼	
Ver - eh - rung lin - dert uns-rer glie - der brand:										
<u>Veneração</u> <u>tempera</u> (a nossos) <u>membros</u> (o) <u>fogo</u>										

Exemplo 90:

U	—	U	—	U	—	U	—	U	—	U
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
c.16				▼				▼		
So den- ke nicht der un - ge - stal - ten schat - ten,										
(Assim não penses nas) <u>monstruosas</u> <u>sombras</u>										

No 3º verso, a célula pontuada de semínima e colcheia vinca de forma objectivante um significado que, na concepção de Schönberg, era demasiado importante para ser remetido para o nível de *arsis* do verso que a conformidade do anfíbraco lhe atribuiria. Já o pé seguinte (jâmbico) recebeu um tratamento idêntico ao do 2º verso, tanto num caso como no outro prolongando-se por célula rítmica sensorial. No 3º verso, a célula sensorial de semicolcheias articula directamente o foco poético sensorial *lindert* (*tempera* ou “acalma”, no sentido de refrescar), incluindo a sequência do verso uma tercina, também de natureza sensorial. Os acentos que recaem sobre *glie[der]* e *brand* podem interpretar-se como valorizadores do sentido objectivante dos substantivos “membros” e fogo”, alternando-se os acentos com elementos rítmicos fluídos, alusivos às acções sensoriais que decorrem

entre os acentos. Porém, a presença desestabilizadora da síncopa no 2º tempo do c.13 em *glie[der]* favorece o entendimento do ritmo correspondente aos quatro pés jâmbicos como inteiramente sensorial, assimilando as semínimas acentuadas as qualidades das células rítmicas sensoriais. No 4º verso, o sentido anacrúsico do primeiro pé prolonga-se ao jâmbico seguinte, formando-se um grupo de cinco colcheias de tipo objectivante que é explicativo da acção poética que decorre nos cinco versos seguintes²⁸². Deste modo o acento seguinte sobrevaloriza um significado de tipo sensorial que é responsável pelo desenho rítmico que suporta todo o jogo contrapontístico da secção B — *ungestalten schatten* (*sombras monstruosas*). No caso presente, a articulação rítmica das qualidades do agente da acção (as semicolcheias sob *ungestalten*) precede o enunciado do agente da acção (*schatten*, ou “sombras”, acentuado sincopaticamente no 3º tempo do c.17) por razões de arquitectura musical: a célula de quatro semicolcheias do canto no 2º tempo do c.17 responde canonicamente à mesma célula que ocorre no baixo do piano, no 1º tempo do compasso.

O 5º verso — o segundo da secção B — recupera a qualidade anacrúsica do pé anfíbraco, permitindo que se faça uma leitura modelar das qualidades rítmicas dos três tipos rítmicos afectos à articulação do texto. Exemplo 91:

U	—	U		—	U		—	U		—	U		—	U
7	♪	♪	♪		♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	
c.18				▼									▼	
<i>Die an der wand sich auf und un-ter wie – gen,</i> (Que no) <u>muro</u> (acima e abaixo se) <u>movem</u>														

As três primeiras semicolcheias tanto se podem ler como anacrusa do pé seguinte como um enunciado incompleto da célula sensorial referente às sombras monstruosas (*Die*, “que” ou “as quais”). A palavra *wand* (*parede*, também “muro” ou “muralha”) é articulada por uma célula pontuada do tipo objectivante, totalmente conforme ao nível concreto do substantivo que articula; a célula sensorial de quatro semicolcheias descreve a trajectória

²⁸² O sentido explicativo de “Assim, não penses”, referente às sombras e ao guarda, preenche a expectativa aberta pelos dois pontos no final do verso anterior.

visual das sombras sobre o muro (*auf und unter*, lit. “para cima e para baixo”); a segunda célula pontuada objectivante do verso foi sincopaticamente deslocada para o 3º tempo do compasso, articulando um o verbo *wiegen*, cujo sentido literal é precisamente “mover-se”. O 6º verso, conclusivo da secção central e correspondente ao clímax da canção, apresenta uma morfologia rítmica complexa que é única na estrutura métrica da canção. Exemplo 92:

U	—	U	—	U	—	U	—	U	—	U
7	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
c.20	▼				▼			▼		
Der wäch – ter nicht, die rasch uns schei – den dür – fen										
(No) <u>guarda</u> <u>nem</u> , (que) <u>célere</u> (nos) <u>separar</u> (poderia)										

A incidência de síncopas sobre a *thesis* dos 1º, 3º e 4º pés oblitera auditivamente a estrutura métrica original do verso. A tripla sincopação foi despoletada pelo significado desestabilizador do verbo *scheiden* (“separar”), a ele se juntando dois outros significados de conotação igualmente negativa — o agente da acção *wächter* (*guarda*) e o advérbio *rasch* (“intempestivamente”, na tradução como o adjetivo *célere*), precipitadores da acção. Trata-se de um caso de pressão sincopática bidireccional sobre ritmos sensoriais e objectivantes e um dos melhores exemplos do ciclo onde as síncopas podem servir propósitos poéticos de ordem emocional. Neste contexto é possível entender-se a célula de quatro semicolcheias como estando ao serviço da função descritiva sensorial de movimento suscitada por *rasch* e as colcheias finais como figura objectivante referente ao significado hipotético, logo intelectual, implícito ao verbo *dürfen* (“poder”). Os dois últimos versos do poema contêm interessantes sincopações enfatizadoras da atmosfera poética marcada pela imagem de sangue que é engolido pelas areias.

Exemplo 93:

c.23

Und nicht dass vor der stad der weis – se sand

(E) nem que (frente à) cidade a areia branca

Exemplo 94:

c.25

be – reit ist un – ser war – mes blut zu schlür – fen.

(Pronta) está (o nosso) quente sangue (a) engulir.

A célula pontuada objectivante de semínima e colcheia do c.23 provoca um duplo efeito de síncopa no compasso devido ao seu prolongamento à célula ternária do c.24. Recaindo sobre *nicht* (*nem*) e *dass* (*que*), esta sincopação prolonga o discurso sobressaltado do verso afecto ao clímax, resultando numa insólita e enfática acentuação da última *arsis* do pé anfíbraco²⁸³. Em ambos os versos, as restantes células pontuadas acentuam palavras de significados conformes à coordenada rítmica objectivante: *weisse sand* (*branca areia*) e *warmes blut* (*sangue quente*). As tercinas integram-se no tratamento sensorial de *blut*, o qual se encontra abundantemente complementado pelo baixo do piano, embora as duas células ternárias do c.24 possam entender-se como um elemento pictórico descritivo de lugar. Interessante é o caso da tercina do c.26, a qual beneficia de uma acentuação no primeiro pulso, fundindo-se numa só célula a função objectivante definidora da acção do verbo *schlürfen* (“engolir”), e respectivas qualidades sensoriais.

²⁸³ Uma acentuação semelhante ocorre no início do verso seguinte em *ist* (*está*), no c.25, agora sem célula pontuada.

Esta análise das relações entre a métrica poética e os tipos rítmicos permite observar os tópicos da lógica operacional de Schönberg relativamente à morfologia interna dos versos. Não tendo no presente caso alterado a estrutura do poema (como faz, por exemplo, na 7ª canção por razões de concepção dramática), as operações rítmicas de Schönberg exibem uma preocupação permanente com a busca de variedade dentro dos modelos formalmente rígidos dos pentâmetros de George. Criando padrões de expectativa auditiva que rompe logo a seguir, fazendo incidir acentuações sincopáticas sobre significados emocionalmente relevantes e invertendo inclusive a lógica de acentuações que rege o princípio *arsis/thesis* dos pés, a sua intervenção sobre o poema é multidireccional. É possível que muitas das opções de ritmificação tenham resultado de uma apreciação intuitiva do ritmo dos versos e que, durante a composição, não tivesse havido a preocupação de alinhar famílias de significados semânticos conformes a uma tipologia rítmica concorrente. Porém, as análises confirmam que ao critério tripartido adoptado objectivante/sincopático/sensorial corresponde uma divisão coerente entre significados de ordem intelectual, emocional e aqueles que se referem aos órgãos dos sentidos. A listagem das ocorrências rítmicas específicas de cada família-tipo permite ainda o aprofundamento desta triagem.

2.2. Ritmos objectivantes

Este tipo rítmico não se encontra na canção exclusivamente associado ao vector intervalar diatónico. Efectivamente, as incidências de ritmos objectivantes reportam-se agora principalmente à motívica cromática, a que na matriz de correspondências rítmico-intervalares se identificou com a síncopa e com a ordem de significados emocionais dos poemas. Não obstante, estas formações celulares continuam sendo definidoras da coordenada concreta do discurso poético, não implicando uma alteração de natureza intervalar uma diminuição do serviço imediato do texto. Na presente canção, as figuras rítmicas objectivantes não revelam novidades morfológicas relativamente às canções anteriores. As diferenças de extensão entre células pontuadas oferecem, porém, perspectivas de entendimento do valor dos significados a que se aplicam. No primeiro verso, por exemplo, as células pontuadas de colcheia e semicolcheia reúnem *heilger*

(*santa*) e *tieffen* (*fundos*), enquanto que o seu dobro (as células pontuadas de semínima e colcheia) incluem *ruh* (*paz*) e *matten* (*prados*). Schönberg poderia ter invertido esta hierarquia sem falsear a métrica do verso nem o espírito da música, mas simplesmente optou por atribuir valores longos aos substantivos (o cerne da imagem), diminuindo as durações para os adjectivos — os atributos daqueles. Se, em princípio, se trata de uma escolha racional, o resultado serve adequadamente a imagem poética, ampliando a substância e reduzindo o seu revestimento. A listagem completa dos significados afectos aos ritmos objectivantes encontra-se no seguinte quadro:

<p>Ritmos objectivantes</p>	<p><i>ruh</i> (paz) <i>matten</i> (prados) <i>Verehrung</i> (Veneração) <i>hände</i> (mãos) <i>heilger</i> (santa) <i>tieffen</i> (fundos) <i>wand</i> (muro) <i>dürfen</i> (poder) <i>wiegen</i> (mover-se, amarinhar) <i>weisse sand</i> (branca areia) <i>warmes blut</i> (sangue quente)</p>
------------------------------------	--

2.3. Síncopas

Na análise das relações entre métrica e ritmo observou-se como a presença da síncopa nas texturas rítmicas da canção deriva, em primeiro lugar, da componente anacrúsica do pé anfibraco. Este factor alia-se ao aproveitamento descritivo emocional da síncopa como referente da sexualidade masculina, tal como se observa desde a 1ª canção do ciclo. A síncopa reforça a tensão harmónica contida no duplo retardo do acorde inicial, cuja repetição no c.9 ocorre sob *schlafen* (*fontes*), isto é, a parte do corpo que as mãos dos amantes acariciam. Tanto num caso como no outro, a síncopa exprime a aproximação física ditada pelo desejo. Mas pode eventualmente exprimir o seu contrário, isto é,

distanciamento. Por exemplo, no c.15, na repetição sincopada dos acordes da pauta superior, em *molto ritenuto*, sobrepondo-se às tercinas do baixo, pode ler-se a expressão musical literal do verbo *lindern* (“acalmar”, “temperar”), o que se trata de uma conotação de actividade sexual não consumada. Outro exemplo de síncope como sustentáculo de uma ideia poética divergente²⁸⁴ encontra-se na secção A2 da canção, na sequência sincopada de acordes da pauta superior (cc.24-27). Contrapondo-se à imagem de sangue que é sorvido pelas areias, o *ostinato* de acordes longos não sugere agora uma aproximação física dos personagens mas sim um hipotético afastamento forçado dos mesmos, numa macabra alegoria de vida que se afasta de um corpo esvaindo-se em sangue. Em reforço desta imagem vem o desenho descendente dos acordes, (uma orientação “pessimista” arquetípica que é frequente ao longo do ciclo), que se alia não só à ideia de de afastamento mas também às de afundamento ou de eclipse.

A inerência da síncope à estrutura do ritmo arcaizante de sarabanda não deve ser desprezada. Apesar das variantes rítmicas das três frases do canto em A1, nada contraria a estrutura base da sarabanda. Esta percepção contribui, aliás, com uma nota de ironia cavalheiresca para a primeira parte da canção, onde um momento gratificante entre os personagens forma o essencial dos três versos do poema. Do aproveitamento fetichista de uma forma antiga de dança reverte um benefício simbólico para a canção. O modelo de sarabanda representa emblematicamente um amor nobre e elevado, perfeitamente ajustado à tendência deificadora da Mulher que se assinala na terceira parte do op.15, apresentando-a ora como foco de atracção, ora como foco de resistência. A sarabanda serve assim duplamente uma intenção nobilitadora do objecto receptor do amor do Príncipe, enquanto dança de corte, ao mesmo tempo que remete a acção poética para um nível de “memória da acção”, que é a marca deste último grupo de canções. Por outro lado, a sincopação intrínseca ao ritmo de sarabanda insere-se na linha sincopática geral do ciclo, à qual se aliam, desde o início, os significados de desejo físico e de movimento em direcção ao objecto do desejo. Se bem que tratada de forma livre, a escolha de uma forma de dança erudita “arcaíza” a acção poética numa fase do ciclo em que esta se desenrola no plano da memória e da regressão, transformando a amada e o caso amoroso em dois retratos iconográficos — a musa divinizada e o romance cavalheiresco. Deste modo, o recurso a

²⁸⁴ Em nenhum dos casos se trata de binómios ou partes de binómios de aceleração e desaceleração rítmica.

modelos musicais do passado pode entender-se como metáfora sublimatória de uma união física que jamais atingiu um verdadeiro clímax.

O reverso da medalha não é menos dramático. Se no primeiro quadro de *Wenn sich bei heilger ruh* a aliança simbólica entre síncopa, sarabanda e regressão é veiculadora da estilização iconográfica da evolução geral do desejo físico dentro do ciclo, na secção de desenvolvimento a síncopa incide sobre o agente poético da destruição (o guarda) e da separação. À atmosfera galante convocada num cenário bucólico sucede-se, pois, a entrada no mundo das sombras e do medo. A trajectória da síncopa, porém, não fica por aqui: no epílogo da cena, como suporte do *ostinato* de acordes sustentador do princípio orgânico de vida e sobrepondo-se à fluidez errática de sangue que se escoia, a síncopa torna-se num elemento descritivo de natureza expressionista ao serviço da imagem de morte. Neste sentido vislumbra-se pela primeira vez dentro do ciclo a síncopa como projecção rítmica do princípio dual de vida e de morte.

<p>Síncopas</p>	<p><u>memória/regressão</u>: princípio positivo — <u>vida</u>: <i>Wenn</i> (Quando) e desejo físico sublimado (sarabanda); <u>medo/presente</u>: princípio negativo — <u>morte</u>: <i>So denke nicht</i> (Não penses, etc), <i>schatten</i> (sombras), <i>wächter</i> (guarda), <i>scheiden</i> (separar).</p>
------------------------	--

2.4. Ritmos sensoriais

A imagem de sangue contida nos dois últimos versos do poema determinou provavelmente a morfologia rítmica do motivo formante da canção. Nele se descobre a tensão que decorre da dialética entre uma intenção formal redutora do amor a um símbolo perene (a forma arcaica de dança), necessariamente esvaziado de conotações sexuais, e o seu oposto, isto é, a evidência de sangue, de desejo e de paixão carnal. O duplo significado desta fórmula vai-se tornando mais denso à medida da evolução dos significados poéticos colados à partícula de quatro semicolcheias: o suave contacto de mãos nas fontes dos

amantes logo seguido de ardor físico, as sombras ameaçadoras de um intruso que se projectam monstruosas numa parede, e a visão de sangue jorrando de membros decepados, sendo engolido pelas areias de uma praia frente à cidade. No final da canção, a legenda *warmes blut* (*sangue quente*) explica porque o âmbito intervalar da partícula sensorial do motivo é tão restrito: reporta-se a sangue — um líquido espesso — de acção local e de movimento relativamente lento²⁸⁵. Independentemente da posição em que se encontra dentro do compasso, esta partícula rítmico-motívica serve propósitos de descrição musical de elementos sensoriais do poema, derivando as interações rítmicas mais importantes da canção destes dois pólos, no que se lê de modo flagrante a aposição entre razão e emoção. Apesar do vigor descritivo de que este motivo e seus derivados se revestem na canção, ele aceita o lugar que o molde sincopático de sarabanda lhe atribui, em preenchimento de durações rítmicas devido a uma brevidade (quatro semicolcheias, das quais apenas duas são articuladas) que permite a sua inserção em qualquer lugar dentro do compasso. Neste jogo de hierarquias vê-se uma tradicional preponderância do conceptual sobre o descritivo — a veneração temperando membros em fogo, segundo o poema -, conformidade que torna difícil definir o estilo de uma canção que paradoxalmente encerra algumas das passagens estilisticamente mais inovadoras de todo o ciclo.

A sequência de tercinas que ocorre na segunda parte da exposição inclui-se também na família dos ritmos sensoriais. No piano, na linha do baixo dos cc.12-15, pode observar-se como o desenho ascendente/descendente de tercinas representa musicalmente o subtexto do verso *Verehrung lindert unsrer glieder brand* (*Veneração tempera o fogo a nossos membros*), isto é, excitação sexual seguida do seu contrário. A segunda ocorrência importante de tercinas (cc.24-26, canto), alternando com figuras pontuadas objectivantes, cria um discurso entrecortado pela emoção e subordinado ao tópico do sangue.

Na presente canção, o motivo sensorial predominante é aplicado com um sentido de construção tal que a sua mobilidade resulta numa ilusória impressão de transformação. Esta acontece rigorosamente apenas uma vez, consumando-se na irregular linha descendente do c.22, onde o compositor cede a uma necessidade descritiva visual imperiosa. Para esta encenação contribuem preparatoriamente dois elementos rítmicos secundários, também de tipo sensorial: nos cc.18-20, as células que incluem a partícula

²⁸⁵ Em contraste com o tratamento rítmico-motívico de sangue, as descrições naturalistas de um fluído leve, como a água, beneficiam de desenhos rítmicos mais rápidos e de desenhos melódicos que incluem intervalos alargados (por exemplo, a célula da “gota de chuva” na 9ª canção).

dinâmica de duas semicolcheias (comum ao ritmo do motivo 2 da 9ª canção, ou da “gota de chuva”), e a figura de quiáltera de cinco fusas do c.22. A sequência descendente que marca o clímax da canção com células incompletas de quatro semicolcheias e de células de duas semicolcheias (c.20) promove deste modo a ideia de alternância do motivo “do sangue” com um reminiscente do da “gota de chuva”. Nesta perspectiva, o ritmo da primeira célula apresenta-se como uma variante truncada do “motivo do sangue”, de modo a obter-se um efeito assimétrico extremamente sugestivo de algo que falta. No mesmo compasso, no baixo do piano, a repetição do Sib à 8ª (a nota mais grave do piano em todo o ciclo)²⁸⁶ cai acentuada como punhaladas sobre o tecido musical, dando lugar no c.21 a um desenho rítmico da mão direita que descreve com precisão um movimento fluído que engrossa de forma progressiva mas irregular, para o qual contribui a quiáltera de cinco fusas. Tratar-se-á de uma reminiscência das sombras monstruosas trepando nos muros da cidade, ou ilustrará antecipadamente a ideia de sangue quente que cai sobre a areia frente à cidade? Projectará ainda um pressentimento de adagas dos guardas da cidade enterrando-se nos corpos dos amantes?

Para todos os efeitos, Schönberg montou nesta passagem um aparato descritivo de tipo sensorial único, só comparável à música para uma cena de homicídio e cujo discernimento os últimos versos do poema autorizam. Se o contentor rítmico sensorial padrão da canção serve simbolicamente significados mutantes — uma fórmula através da qual Schönberg une os significados de paixão física aos de sangue, passando pelas imagens de sombras para onde convergem os medos mais profundos do personagem —, mais do que ritmos sensoriais, no presente caso, se deveria falar de ritmos fisiológicos, não fora o parentesco com os ritmos sensoriais das anteriores canções. Na bipolaridade delimitada por corpos ardendo de desejo sexual e de sangue que corre de membros decepados, se tal associação é permitida, se encontra a segunda trave mestra da canção, afinal absolutamente complementar do binómio vida e morte que a síncopa encarna.

²⁸⁶ Surge também nas secções A1 e A2 da 6ª canção, a qual inicia o grupo central de canções sob a égide do sofrimento físico.

Ritmos sensoriais	<i>schmiegen</i> (acariciar) <i>lindert</i> (acalma) <i>schlürfen</i> (engulir) <i>auf und unter wiegen</i> (amarinham) <i>ungestalten schatten</i> (sombras monstruosas) <i>schläfen</i> (fontes) <i>warmes blut</i> (sangue quente)
--------------------------	--

Canção n.º 13 — *Du lehnest*

Sehr langsam (♩ = 38)

Du leh - nest wi - der ei - ne Sil - ber - wei - de am U - fer;

mit des Fä - chers star - ren Spit - zen um - schir - mest du das Haupt dir

wie mit Blit - - - zen und rollst, — als ob du

gleichmäßiges pp ohne cresc.

6 3 3 3 7 3 3 3

spiel - test, dein Ge - schmei - de. Ich bin im Boot, das

8 3 3 3 9 3 3 3

Laub - ge - wöl - be wah - ren, in das ich dich ver - geb - lich lud - zu stei - gen...

10 3 3 3 11 3 3 3 3

die Wei - den seh' ich, die sich tie - fer nei - gen und Blu - men, die ver -

12 3 3 3 13 rit. - - -

- streut im Was - ser fah - ren.

<i>Du lehnst wider eine silberweide Am ufer, mit des fächers starren spitzen</i>	Apoiada num salgueiro prateado Na margem, com as agudas pontas de teu leque
<i>Umschirmest du das haupt dir wie mit blitzen</i>	Cobres a tua cabeça como que de raios
<i>Und rollst, als ob du spieltest, dein geschmeide.</i>	E desfias, como se brincasses, tuas jóias.
<i>Ich bin im boot, das laubgewölbe wahren, In das ich dich vergeblich lud zu steigen...</i>	Eu estou no barco, sob coberta de folhas, Em vão te convidei para que subisses...
<i>Die weiden seh ich, die sich tiefer neigen</i>	Vejo os salgueiros que ainda mais se inclinam
<i>Und blumen, die verstreut im wasser fahren.</i>	E flores, perdidas na corrente

O poema da 13ª canção descreve a cena que é aparentemente a mais singela de todas as que constam do ciclo. A naturalidade com que os elementos do cenário, humanos e ambientais, é retratada, fruto do olhar requintado de George está, porém, longe de confinar a narrativa à imobilidade de um registo fotográfico. Ao invés, é comparável aos múltiplos movimentos internos perceptíveis nas telas de um Cézanne, onde a ausência de contornos confere infinita vibração às manchas de côr cujo conglomerado constrói a figura representada. Dentro de cada mancha, áreas de cores subsidiárias do pigmento-mãe adensam ainda mais as trajectórias cruzadas que os olhos do observador se obrigam a percorrer. O resultado de tal técnica resulta, pois, num incessante jogo de descobertas: pormenores sobrepõem-se à vez em importância, o tema da pintura esbate-se numa dúvida de leitura e a equivalência entre partes esvazia a impressão geral da obra de qualquer tipo de ética sentimental. Não se tratando de um pintor “frio”, as telas de Cézanne transpiram uma emoção inerente à própria estética da obra, permitindo ao objecto figurado — e, por isso mesmo, ilusoriamente representado — viver de um fôlego que apenas a si próprio pertence. No presente poema de Stefan George, tais movimentações entre partes pontuam-no, de igual modo, de impressões vivas aparentemente independentes entre si. Porém, nem

um só dos seus elementos é estático. A mulher reclinase apoiada a um salgueiro na margem de um rio; com uma mão brinca com as contas do seu colar enquanto segura um leque com a outra, protegendo-se do sol. Ela não foi fixada noutra posição que não a de uma móvel diagonal, pendente sobre uma árvore que a imita — pois também o salgueiro pende sobre o rio. Não só o jogo de contas do colar, rolando entre os dedos distraídos da figura feminina, interessou ao poeta: os raios de luz que passam pelas agulhas do leque, com estas entrechocando-se como relâmpagos (*blitzen*), inspiraram uma visão subtilmente electrizante. No rio, sob a folhagem do salgueiro que delimita a intimidade da cena, balanceia um barco e dentro deste balanceia o amante que insiste em vão para que a Mulher suba. Ante a mudez da recusa, passa a corrente do rio, levando consigo as flores náufragas de uma união malograda, transmutando-se os “estranhos caminhos” dos primórdios do ciclo num rio que consigo tudo arrasta, possuído de uma corrente suave mas tão irreversível como o destino.

A multiplicidade de movimentos contida no poema é saturante, tanto ao nível das acções simples como ao das relações entre sujeitos e objectos. Os verbos presentes na narrativa contêm, implícita ou explicitamente, todos aqueles movimentos de pequeno âmbito que, contudo, prendem a atenção pela sua força pictórica ou intencional: *lehnen* (“reclinar-se”), *neigen* (“inclinarse”), *rollen* (“rolar”, “desfiar”), *steigen* (“subir”), *einladen* (“convidar”) e *fahren* (“ser levado”, no caso, pela corrente). As relações entre sujeitos e elementos e suas inter-relações são praticamente inumeráveis, proporcionando leituras sobrepostas que, sem se anularem reciprocamente, enriquecem constantemente a acção poética com novos sentidos — mulher/árvore (de novo o fantasma de *Der Lindenbaum*), dedos/contas, raios de luz/agulhas do leque, mulher (terra)/homem (rio), etc.

Schönberg optou por dar um tratamento musical unificador a esta miríade de significados, inteiramente concebido sob o signo da água do rio que corre mansa mas imparável. E, tal como na canção anterior, onde a visão de sangue contida nos dois últimos versos orientou a composição desde o início, foi a imagem final de *Und blumen, die verstreut im wasser fahren* (*E flores, perdidas na corrente*) que determinou o carácter de melancólica barcarola que a canção tem. Em compasso ternário muito lento (*Sehr langsam*, semínima=38), flui uma música onde predominam ritmos rotativos de tercinas e onde o desenho melódico do motivo temático é descendente e repetitivo, nisto tanto se lendo a insistência do convite do Homem como a das flores que vogam rio abaixo. O recurso a um

melodismo de fusão entre o cromatismo e os tons inteiros, sinuoso e espesso, apoiado por desenhos oblíquos, paralelos ou meros prolongamentos de intervalos de 3as Maiores por graus próximos, imprimem uma tal densidade ao discurso musical que parece mais ser o sangue oriundo da canção anterior do que água o fluído que verdadeiramente alimenta a canção. A escrita é despojada e clara, conseqüente na distribuição por quatro ou cinco vozes das texturas do piano, ocorrendo apenas uma vez um episódio de efeito difuso e impressionista no momento da descrição do leque em contraluz. O canto foi dotado de uma identidade própria, não se confundindo a sua linha com as demais, tendo o compositor evitado repetições de natureza contrapontística entre voz e instrumento de molde a criar uma grave e contínua monodia em *sottovoce*, que é apenas ambiental e pontilisticamente acompanhada pelo piano.

No tratamento rítmico da imagem final do poema — *blumen, die verstreut im wasser fahren* (flores perdidas na corrente) reside um detalhe rítmico que aponta para um nível de referências simbólicas oculto sob a superfície do quadro. Sob o breve *ostinato* de tercinas da pauta superior do piano (cc.12-13), que prolonga descritivamente a informação poética contida no verso, uma tercina de semínimas, acentuada, na pauta inferior do c.13 delimita um acontecimento rítmico que à primeira vista se interpretaria, sem especulação excessiva, como o movimento específico das flores na corrente do rio, isto é, um movimento subsidiário do movimento principal, ambos se apresentando em sobreposição. Porém, a dualidade de movimento direccionado que a sobreposição de tercinas suscita, dá a ideia de uma força contracorrente, isto é, voltada para a nascente do rio, e não um movimento mais lento, paralelo ao primeiro. No centro do terceiro e último grupo de cinco canções do op. 15, aquele que contém a dinâmica regressiva da acção poética — a invocação de um amor de cuja consumação o poeta não apresenta provas —, esta informação é perturbadora.

Aos referentes mitológicos afectos à ideia de regressão, apresentados no início do presente capítulo, a Psicanálise acrescenta perspectivas próprias da viagem mental em direcção às origens. Jung define a regressão onírica como “a actividade do espírito movendo-se para trás, em direcção aos materiais brutos da lembrança”²⁸⁷, em última instância, à infância e à relação do indivíduo com uma figura maternal. A regressão onírica vai, pois, ao encontro de uma figura satisfatória a partir do momento em que um padrão de

²⁸⁷ JUNG, C. G. - *Metamorfoses de l'âme et ses symboles*. Georg, Genève, p. 71.

rejeição sexual, ou de exclusão do exercício da libido, exerce uma inibição primordial sobre o indivíduo. Jung afirma que “o mundo só está vazio para aqueles que não sabem dirigir a libido para coisas e seres humanos que os façam sentir belos e vivos”.²⁸⁸ As dificuldades inerentes à condição da vida, as contrariedades e a consciência de se sentir rejeitado podem levar o ser humano a constranger de tal forma a sua libido que daí resulta um estado de nevrose crónica, desde que esses obstáculos tenham surgido no seu caminho de forma traumática.

Na ausência de conflito traumático definido — que é o caso presente —, e fora de um quadro clínico catalogável como doença psíquica, a resistência do objecto do amor à entrega pode gerar uma incapacidade de amar, a qual depois funciona ela própria como uma fonte de resistência ao amor. No caso do personagem Homem-Príncipe, é evidente que a sua marcha vai de rejeição em rejeição desde o início da segunda parte do ciclo, isto é, desde que pergunta em *Saget mir* (a 5ª canção) por onde passará a Mulher a quem a sua cara servirá de escabelo. A pergunta fica sem resposta e entra-se num sub-ciclo do *Buch* marcado pelo sofrimento proveniente de um desejo físico não correspondido, o qual perdura até ao momento contemplativo, possivelmente apenas voyeurista, dos órgãos sexuais femininos na 10ª canção. Vivido ou sonhado, o poema de *Das schöne beet* esconde mais do que revela esta visão. Impulsos sublimatórios do sofrimento psíquico e físico foram já detectados na 7ª canção (*Angst und hoffen*) e não custa imaginar que a contemplação do jardim/metáfora da *genitalia* feminina se possa considerar uma alucinação sublimatória de uma sexualidade repetidamente frustrada. A partir daí a narrativa entra num registo rememorativo de uma felicidade perdida, cuja existência o poema não permite fundamentar. Para lá do “portão florido” (*dem beblümten tore* da 11ª canção) entra-se num tempo mitificador do amor, cujos acentos de realismo partem exclusivamente de um inesgotável armazém de medos, maus pressentimentos e de fantasmas castradores (as sombras e os guardas da 12ª canção, *Wenn sich bei heilger ruh*) com que o “presente” da narrativa perfura o passado. Agora, na 13ª canção, a imagem do rio atravessa o poema como um sulco, situando-se precisamente no centro geodésico do “III acto” do *Buch*, servindo de plausível alegoria à irreversibilidade da vida que tudo leva na corrente.

²⁸⁸ Ibidem, p. 297.

Se na entidade “rio” se cristaliza um símbolo universal de caminho catártico — tal como nos grandes ciclos de Schubert, conducentes à inevitável morte — um rio de correntes contrárias é um dado simbólico que requer uma descodificação mais remota. É possível que a pose anti-naturalista tanto de George como de Schönberg rejeitasse qualquer evidência de morte romântica e grandiloquente que viesse reaquecer o imaginário wagneriano no começo do “modernismo”. Pelo contrário, a tónica dos poemas situa-se na auto-análise de sensações e na desconstrução de moles perfeitas: nem há verdadeira vida, nem verdadeiro amor nem verdadeira morte — tão-só mudanças de cenário que, tal como em hipnose profunda, conduzem a novas encruzilhadas e a novas perspectivas da consciência de si próprio.

Neste universo, a fragmentação e a pulverização substituem a transformação e a renovação. A única entidade verdadeiramente viva é a libido do Homem, e só através das suas manifestações intrínsecas “vivem” os personagens a sua biografia liminar. Esta personificação da libido descreve afinal o caminho poético que teima em revelar-se sob as metamorfoses da água, como que de água e apenas dela se alimentasse o imaginário do anti-herói. Jung compara a libido a “um rio que continuamente extravasa as suas águas no mundo do real; mesmo considerada de modo dinâmico, a resistência [à libido] não se assemelha a um rochedo que se ergue a partir do leito do rio e que submerge ou rodeia as ondas; ela parece-se com um refluxo que empurra as águas para a fonte em vez de as deixar correr para a foz. Uma parte de alma deseja sem dúvida o objecto exterior; mas uma outra gostaria de voltar para trás, em direcção ao mundo subjectivo de onde lhe acenam os palácios aéreos construídos pela fantasia.”²⁸⁹ Deste movimento indeciso das águas resulta uma cisão da vontade humana ou ambitendência, causadora de tantas dificuldades ao homem; projectada no perfil rítmico do personagem masculino do ciclo, não custa ver na síncope uma manifestação de movimento indeciso e cambaleante para o qual George encontrou uma terminologia diversificada, nem custa encará-la como reguladora de cíclicos movimentos de aproximação e afastamento (aceleração rítmica e o seu contrário) — uma “ambitendência sincopática”. Mas o percurso regressivo sugerido pela metáfora do rio bidirecional não tem necessariamente que empurrar o Homem ao encontro incestuoso

²⁸⁹ Ibidem, p. 298.

de uma figura maternal. Pode sim enviá-lo ao encontro da fonte da vida como lenitivo último para o desconforto da existência²⁹⁰.

No presente contexto poético, a orientação para a fonte pode ainda resultar de uma fuga à Mulher/resistência libidinal, tal como ela se apresenta no início do poema. A cenografia é complexa: a Mulher está reclinada contra um salgueiro, tendo a cabeça coberta pelas pontas agudas de um leque que formam como que um esplendor sobrenatural; enquanto que as pontas do leque prolongam os seus cabelos, os ramos do salgueiro prateado pendem sobre o rio, cobrindo o personagem masculino e o seu barco. Deste modo, a Mulher e o salgueiro unem-se num só corpo — o da árvore antropomorfizada ou o da Mulher-natureza. Nas pontas duras do leque recupera-se a imagem dos espinhos negro-púrpura que em *Das schöne beet* rodeavam o canteiro de flores, não sendo difícil ver nelas uma metamorfose de serpentes, defensoras e protectoras do bem feminino como de um tesouro. O tesouro, inacessível ao homem imerecedor de o possuir, são as jóias que a Mulher tem ao pescoço e cujas contas os seus dedos desfiam. Seria difícil conceber uma metáfora que melhor encarnasse a essência de obstáculo à livre fruição da libido. A imagem feminina à beira-rio é afinal uma fortaleza inamovível, a qual recusa os pedidos insistentes do Homem para entrar na sua barca.

Curiosamente, todos estes elementos simbólicos estão presentes no poema épico índio Hiawatha transcrito por Longfellow e longamente citado por Jung em *Metamorfoses da Alma e seus Símbolos*. No Canto IX, a figura matriarcal da epopeia é descrita como um demónio cujos atributos são a serpente e a água: a serpente rodeia e protege o rochedo maternal em cujo seio (uma caverna) habita a Mãe, montando guarda ao tesouro; a água que circunda o rochedo é escura como o Styx — o rio do Hades grego onde os deuses depositavam os seus segredos e promessas²⁹¹. O segundo atributo — a água — remete de novo para o poema da 13ª canção. Se nos versos de George a água não é escura como na epopeia índia, não é também a *aqua vitae*, ou o elemento puro do qual partem todos os processos alquímicos. Na descrição da travessia das águas negras que protegem o rochedo, o herói Hiawatha, após ter morto a grande serpente, diz-se ter navegado toda uma noite através de água estagnada coberta de ervas e flores apodrecidas — uma água de morte. No

²⁹⁰ Tanto para a mitologia hebraica como para a mitologia grega, nascer a partir da água significa nascer no seio da mãe; tal como nascer do espírito significa ter sido engendrado pelo vento. Sobre as águas e o simbolismo aquático v. ELIADE, M. – *Tratado de História das Religiões*, ob. cit., pp. 243-275.

²⁹¹ Ibidem, p. 582.

contexto da 13ª canção do *Buch*, nada indica que o Homem tenha vencido o dragão — a sua conduta continua sendo auto-flageladora, condenado a mendigar amor incessantemente sem nada receber —, mas no final do poema há flores lançadas na corrente como um epitáfio à memória de tudo aquilo que ele não conseguiu realizar. Que significarão essas plantas lançadas à água?

O tópico das plantas em decomposição não é exclusivo dos mitos índios. Retornando a Jung, segundo a chave dos sonhos de Jagaddeva (um mito veda), aquele que se vê cobrindo o corpo de fibras vegetais, de plantas trepadeiras, de uma pele de serpente, de fios ou de tecidos tem a sua morte anunciada²⁹². Pode parecer exagerada a insistência sobre esta alegoria mas ela não se limita à 13ª canção. Com efeito, os sinais de decomposição vegetal em suporte da ideia de morte sexual já começaram na 11ª canção, onde na lembrança de um encontro erótico com a amada o personagem compara os seus corpos, tocando-se, a *schwache rohre (frágeis juncos)*. E na construção fragmentária e aforística do poema da 14ª canção (*Sprich nicht*), passando em revista alguns dos elementos principais da terceira parte do ciclo, surge a imagem de frutos esmagados no ocaso do ano — *Sprich nicht immer/ [...] Vom zerschellen/Reifer quitten,/ [...] Spät im jahr. (Não fales/ [...] Em esmagar/Marmelos maduros,/ [...] / No fim do ano)*. A essência outonal de final de ciclo impressiona pela formulação compactada, também ela sofrendo da pressão depressiva que preside ao *stretto* temático prenunciador da hecatombe. Na canção final, a 15ª (*Wir bevölkerten*) é a vez de *Hohe blumen blassen oder brechen (Flores altas murcham ou quebram)* e de *Und ich trete fehl im morschen gras (E eu tropeço em relva apodrecida)*, onde termina finalmente o ciclo de referências a elementos vegetais em decomposição.

Esta densa teia de referências simbólicas justifica o entendimento de *Du lehnest* como o núcleo temático da terceira parte do ciclo, no vértice do terceiro binómio estrutural do op. 15. Não se trata agora de um vértice positivo ou ponto alto para o qual convergem movimentos de intensificação e rarefação rítmica. Ao contrário, é um momento de anti-clímax, provocantemente esvaziado de espectáculo musical, totalmente íntimo e críptico. A sua orientação regressiva sugere, pois, que se entenda como um ponto sito a um nível inferior dos demais que formam a coordenada baixa da macroestrutura do ciclo, e o seu único vértice negativo — o ponto de fuga para o tempo do “não-tempo”.

²⁹² Ibidem, p. 584.

1. Forma musical e percurso poético

O poema de *Du lehnest* contém oito versos distribuídos por três parágrafos. O primeiro leva os quatro primeiros versos, que fornecem o enquadramento físico da cena e se demoram na descrição dos atributos da figura feminina (a árvore, o leque e as jóias); os dois versos seguintes referem-se ao personagem masculino, seus atributos e acção gorada (o barco, o convite), terminando em reticências; os dois versos finais incidem de novo sobre o meio ambiental, focando os ramos do salgueiro e a corrente do rio. Schönberg aproveitou parcialmente esta separação de parágrafos para criar a sua própria estrutura tripartida do tipo A1-B-A2, colocando nas reticências a demarcação entre as secções B (cc.4-9) e A2 (cc.10-13) da canção, mas a secção expositiva (A1) limita-se aos dois primeiros versos, iniciando-se B a meio do primeiro parágrafo. Não existe um esquema de rimas musicais conforme à rima poética, tendo Schönberg regido a formação de frases pela pontuação do poema, a qual prolonga auditivamente os 1º e 3º versos pelos seguintes, criando sem esforço uma impressão de prosa poética.

cc.1-4

A primeira frase do canto (cc.1-2) encerra a substância motívica da canção, formando a frase seguinte (cc.3- 4) uma zona de passagem para a secção de desenvolvimento. Na primeira frase, uma sequência descendente de tons inteiros (Fá-Mib-Réb-Dób) é ladeada por dois intervalos de 2ª menor (Sol-Fá#-Fá natural e Mib-Ré natural), regulando esta dialética entre tons inteiros e cromatismo todo o material da parte vocal da canção. Desta forma a articulação do texto é apoiada pelos critérios intervalares directamente afectos a impressões visuais e ao *pathos* do personagem masculino. Com o primeiro verso dá-se início à descrição da cena, que evoluiu como um contínuo de acções de características sensoriais visuais. O ritmo do canto alterna células sensoriais (tercinas) com ritmos objectivantes (colcheia e semicolcheias, c.1), fazendo Schönberg corresponder com exactidão a esta ritmificação dupla significados de ordem visual e operacional da frase, como adiante na tipologia rítmica se mostra em detalhe. O piano deixa o canto praticamente intocado, apoiando-o com dois acordes cromáticos sustentados (Láb-Dó-Sol-Si-Fá e Sol natural-Si natural-Solb-Sib-Fá) de onde se destaca apenas a agógica pontilista do 3º tempo do c.3 e dois primeiros tempos do c.4 como um contributo naturalista

descritivo de *mit des fächers starren spitzen* (com as agudas pontas do teu leque). As harmonias do piano são predominantemente cromáticas, servindo a transposição à 2ª menor descendente das quatro vozes inferiores dos acordes acima mencionados de critério para progressões harmónicas várias ao longo da canção.

cc.5-9

No 3º tempo do c.4 tem início a secção de desenvolvimento, através de um episódio em estilo impressionista que dura até ao 3º tempo do compasso seguinte, e onde as figuras rápidas de quatro fusas do piano coincidem com o momento de maior concentração rítmica da canção (tal como ocorre no início das secções centrais das 1ª e 2ª canções). O texto a que estas figuras se reportam é *Umschirmest du das haupt dir wie mit blitzen* (Cobres a tua cabeça como que de raios), ao qual está implícita uma imagem complexa de linhas cruzadas — raios de luz e agulhas do leque — justificadora do desenho multidireccional das figuras de fusas. O conteúdo intervalar destas figuras é temático-cromático, sucedendo-se em ambas as pautas do piano acordes em projecção linear cuja estrutura harmónica contém associações tonais. A sua distribuição encerra um esquema complexo de acordes de tríade Maior ou menor (no estado fundamental, 1ª ou na 2ª inversão), aos quais se junta um intervalo de 2ª menor. As “fundamentais” dos quatro primeiros acordes formam um desenho revelador da discreta presença da diatonía na canção, por sobreposição de 4as, sendo este desenho interceptado na primeira colcheia do c.5 por um acorde de Sib menor : Lá Maior-Mi menor-Ré Maior-(Sib menor)-Ré menor-Lá menor. Na pauta inferior, a partir da segunda colcheia do c.5 o critério é simplesmente cromático, com a sucessão dos acordes de associação triádica Si menor e Fá# menor, terminando a sequência no acorde misto cromático e de tons inteiros Fá#-Mib-Réb-Sib (2ª colcheia do 2º tempo). Sem o rigor transpositivo que caracterizou a passagem descritiva dos jogos de água na 1ª canção ou a sequência divergente da chuva de uma gota de água na 9ª, nesta passagem concorrem de novo os três critérios intervalares do ciclo, formando um episódio rítmico de tipo sensorial para representar o jogo de luz e sombra que orna a cabeça da figura feminina.

Nos cc.6-7 e 1º tempo do c.8, no piano, desenhos simples de tercinas sob duas linhas oblíquas de 3as Maiores introduzem o 4º verso, emoldurando pitorescamente o significado de *Ich bin im boot*, (*Eu estou no barco*) à maneira de uma barcarola mendelssohniana. As linhas divergentes de 3as partem das mesmas notas do primeiro

acorde da canção, em dois lances repetitivos que se intercalam com as intervenções do canto. No final do 2º tempo do c.8 e até ao fim do c.9, figuras ternárias compostas vêm densificar as tercinas do piano ao mesmo tempo que a dupla diafonia dos acordes de 3as dá lugar a acordes de três notas. Na pauta superior sucedem-se, em movimentos próximos, um acorde de associação triádica (Si-Mi-Sol#), dois acordes mistos diatónicos-cromáticos de 4ª e trítone (Si-Mi-Lá e Láb-Ré-Sol), um acorde puramente diatónico (Si-Mi-Lá) e um outro cromático (Sol-Ré-Fá#); na pauta inferior, duas variantes das três vozes superiores do primeiro acorde da canção terminam numa sequência de tercinas simples sob uma sequência pendular cromática e de tons inteiros (Dó-Sib-Láb-Fá-Mi) que recupera parcialmente o motivo melódico do canto. No seu conjunto, este efeito duplamente amplificador rítmico e harmónico decorre da necessidade ilustrativa de *das laubgewölbe wahren* (sob a coberta de folhas), um recurso que transmite a ideia de multiplicidade ou abundância — no caso, a densidade da folhagem.

cc.10-13

Na reexposição, o canto recupera a motívica mista cromática e de tons inteiros dos cc.1-4 com singeleza, numa versão reduzida a três compassos apenas. Simultaneamente, durante o c.10 e os dois primeiros tempos do c.11, o piano sustém uma harmonia (Mi-Ré-Láb-Ré-Sol) que contém do 1º acorde da canção os intervalos de 3ª Maior, 4ª e trítone. A oposição de registo relativamente ao início, agora no extremo grave do instrumento, deve-se à necessidade descritiva do verso *Die weiden seh ich, die sich tiefer neigen* (Vejo os salgueiros que ainda mais se inclinam), em imitação da forma física das árvores. Na segunda metade do c.11 e 1º tempo do c.12, o estatismo da harmonia ressonante dá lugar a três tercinas que retomam o balancear de barcarola sobre reminiscências dois primeiros acordes da canção e da sequência cordal do termo de B (acorde de 4ª e trítone e acorde de 3ª menor e trítone, derivado do conteúdo intervalar das três vozes inferiores do 2º acorde motívico). No c.12, as três tercinas finais do canto engendram um movimento *ostinato* que o piano (pauta superior) vai prolongar em variante sincopática até ao final da canção, de cujo rigor se infere uma representação musical da corrente do rio.

Durante o breve poslúdio, ocorre uma sobreposição entre as tercinas que integram o *ostinato* da pauta superior e as tercinas que, na pauta inferior, se resumem a uma célula três semínimas (c. 13) e cujas implicações simbólicas foram abordadas na introdução à

presente análise. Os acordes que integram a sequência descendente de duas semínimas e tercina de semínimas são, à excepção do primeiro (4ª e trítone), acordes diatónicos de 4as sobrepostas, portanto, pertinentes ao vector harmónico que desde o início do ciclo se associa à presença, natureza e qualidades da figura feminina. Mas enquanto que a diatonía no op. 15 privilegia os ritmos objectivantes, nesta sequência encontra-se uma célula sensorial (a tercina), definidora de um estímulo visual directamente relacionado com o submovimento de água que circula numa direcção divergente da do curso do rio. Conforme à visualidade do ritmo, a transposição dos acordes da sequência obedece ao critério de tons inteiros, o qual foi interrompido somente no quarto acorde por uma intervenção cromática que retoma a dialéctica motívica inicial da canção.

Independentemente da verificação da simbologia remota explicativa destes eventos, o encadeamento de informação rítmico-intervalar permite observar-se como a representação da imagem (ritmo sensorial) da Mulher (diatonía) se perde na corrente como flores lançadas ao rio, entendendo-se o seu movimento particular quer como direcção contrária à da corrente (a sobreposição rítmica) quer ainda afundando-se para sempre (o contorno melódico da sequência de acordes). Nos dois últimos tempos do c.13, ocorre no piano uma última evocação dos dois acordes motívicos, em sentido retrógrado, o que vem reforçar a interpretação do significado rítmico da anterior sobreposição de tercinas como um símbolo de “contracorrente”: sob a mesma nota Fá (no soprano), que soa acentuada no c.1 e é sustentada e repetida ao longo dos cc.2-4 — indício de permanência ou eternidade —, na pauta superior o intervalo Solb-Sib desliza para Sol natural-Si natural, enquanto que, na pauta inferior Sol e Si sobem para Láb e Dó. Para além da citação retrógada dos acordes, o seu desenho convergente actua como um aprofundamento de uma imagem que se prolonga infinitamente em perspectiva — um ponto de fuga ao real ou ao tempo cronológico —, em apoio da mensagem regressiva que o subtexto poético encerra.

2. Tipologia rítmica

2.1.1. Ritmos objectivantes

No presente ambiente rítmico, predominantemente sensorial, as escassas evidências de figuras de tipo objectivante beneficiam de especial recorte. A liberdade do estilo prosificado inerente à parte vocal de toda a canção permite observar-se como a

ritmificação do texto emula as nuances da fala. Desta se recria a geometria compósita que intercala figuras “circulares” com figuras “angulares” para melhor exprimir, respectivamente, significados que suscitam a sensação visual de movimento e significados intelectuais de tipo operacional. Na 1ª frase do canto encontra-se o primeiro exemplo desta alternância. Na frase predominam células ternárias sobre células binárias/quaternárias, incidindo estas últimas sobre significados de tipo objectivante, enquanto que as tercinas se ligam a significados descritivos de elementos ambientais da cena. Exemplo 95:



Du leh- nest wi-der ei-ne sil – ber-wei-de Am u-fer,
(Tu apoias-te contra um salgueiro prateado Na margem,)

Ritmos: obj./ sensorial/ objectivante/ sensorial

O modelo que este tratamento rítmico representa vai reger toda a canção onde, na parte vocal, apenas sete tempos recebem figuras binárias/quaternárias. No piano encontra-se uma maior diversidade rítmica, patente em motivos e texturas de acompanhamento claramente pensados como ilustração sonora dos conteúdos do texto, e onde predominam também ritmos ternários. A segunda incidência de figuras rítmicas objectivantes ocorre no termo do c.5, onde o canto articula *Und rollst, als ob du* (lit. “E desfias, como se tu”) através de figuras simples de semicolcheias e colcheia, sobre uma figura pontuada de semínima no piano. No canto, a célula seguinte é de novo ternária, articulando o predicado da oração *spieltest (brincasses)*, cujo sentido local é de efeito rotativo — rolar as contas de um colar. A terceira ocorrência de ritmos objectivantes situa-se no termo da secção de desenvolvimento, no momento harmonicamente mais denso da canção, estando afecta ao convite para a Mulher entrar no barco (cc.8-9). Ao longo desta passagem, células ternárias compostas (sensoriais), descritivas dos movimentos do barco, alternam com células objectivantes simples ou pontuadas, estas últimas subordinadas à função operacional de *in das ich dich ver-* (lit. “para o qual” — “o barco” — “eu”), que no canto merece também ritmo quaternário objectivante. Exemplo 96:

c. 8

in das ich dich ver - geb - lich lud zu stei - gen...

pp

A célula rítmica do ternário composto apresenta ainda a particularidade de se aparentar com o inverso da célula rítmica que articula o motivo de *Angst* (*Medo*) da canção n.º 7, o que aqui se poderá interpretar como um contributo para a descrição emocional de *ich dich vergeblich lud zu steigen...* (lit. “em vão eu te convidei para que subisses”), uma situação que contém um elemento de ansiedade, dela dependendo a reiteração do convite (a célula aparece por três vezes). Harmonicamente o material também é afim, como se pode ver no Exemplo 97:

V. Angst und Hof - fen

Pf.

6/8 → 3/4

A quarta e última ocorrência de ritmos objectivantes encontra-se na parte vocal do c.10, o primeiro da secção reexpositiva, onde o motivo inicial do canto se apresenta com poucas alterações, mas seguindo o mesmo critério que distingue figuras rítmicas de dois ou quatro pulsos para significados de tipo intelectual e operacional — *seh' ich, die sich* (lit. “vejo que”) — de figuras ternárias para enfatizar descritivamente os elementos visuais do verso — *Die weiden [...] tiefer neigen* (*Os salgueiros [...] ainda mais se inclinam*).

<p>Ritmos objectivantes</p>	<p><i>wider eine</i> (contra um)</p> <p><i>und rollst, als ob du</i> (e rolas como se)</p> <p><i>in das ich dich</i> (aprox. para que tu)</p> <p><i>seh' ich die sich</i> (vejo que se)</p>
------------------------------------	---

2.2. Síncopas

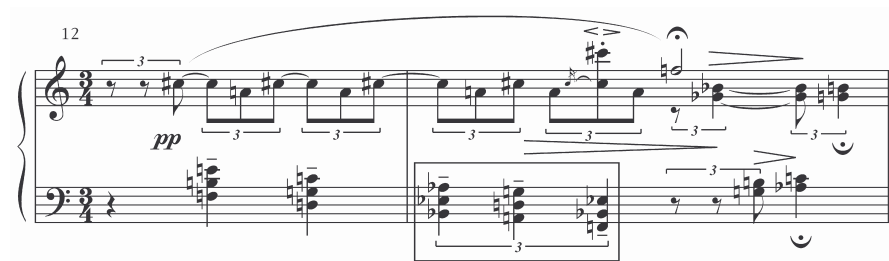
Na presente canção a síncopa tem uma presença discreta mas que é, porém, de reveladora importância simbólica. As figuras rítmicas objectivantes, que na sua maioria são formadas por células de quatro semicolcheias, situam-se todas no 3º tempo do compasso, isto é, em posição sincopática, exercendo a síncopa sobre elas uma pressão precipitadora. Desta conformidade resulta que o tipo rítmico correspondente ao nível intelectual do texto cede terreno à influência da síncopa, a qual é por definição uma manifestação de desequilíbrio ou de emoção. Trata-se de uma hierarquização significativa, na medida em que a superfície calma da textura rítmica geral esconde elementos de inquietude que contrariam o curso normal da audição (tal como o episódio da sobreposição de tercinas sugere um rio de correntes contrárias). As figuras ternárias são aparentemente conformes aos tempos fortes do compasso, propiciando o tempo extremamente lento da canção que se sinta a pulsação de cada tercina “a dois”, como se obedecesse a uma cifra de compasso de 6/8. Apesar da assimetria das frases e da sua tendência evolutiva, onde o propósito de *endlose Melodie* (melodia infinita) herdado de Wagner é mais preceptível, é o peso do pulso a um ou a dois tempos que transmite a ideia de um instável balancear de barcarola.

Exemplo 98 (versão original e proposta de leitura):



Deixando de lado a ocorrência singular de um desenho rítmico sincopático na parte vocal nos dois últimos tempos do c.5, (em apoio de *Und*, “E”), a única passagem da canção onde a presença da síncopa tem uma função descritiva é no final da canção (cc.11-13), associando-se ao significado de *im wasser fahren* (lit. “ir na corrente”, ou “ser levado pela corrente”) e seus afiliados; no 3º tempo do c.11 surge no piano uma sequência de pulsações sincopáticas sob a última colcheia de cada tercina, iniciando-se este processo no baixo e

passando no compasso seguinte à voz superior²⁹³. As tercinas emolduram o verso final que possivelmente esteve na origem da forma arcaizante de barcarola da canção, cuja dupla imagem (a corrente do rio e as flores que por ela são arrastadas) funciona como alegoria do caminho do viandante feito rio, feito destino inexorável, mas que é simultaneamente assaltado por uma força rítmica contrária. Exemplo 99:



Esta linha sincopática, que está confinada ao suporte ambiental instrumental, transmite uma ideia subliminar dos significados a que a síncopa tem sido associada ao longo do ciclo: desejo físico, ansiedade e caminhada passional. Aqui tanto serve de abertura a uma dimensão temporal infinita como de canal de comunicação com as canções seguintes. Simultaneamente a síncopa concede à canção uma marca filiadora no ciclo, possivelmente pelo facto de esta, devido às suas características colorísticas únicas, ameaçar passar por um corpo estranho dentro do *Buch*. De facto, dentro deste terceiro volante da estrutura do ciclo, onde o desejo físico é abordado de forma galante, arcaizadora e homenageadora de um amor passado, a qualidade descritiva da barcarola substitui de modo sublimatório e pictórico a exposição confessa de desejo sexual do grupo anterior de canções. O cartão de visita do “novo amor” pode muito bem ser a capitulação do desejo, através da busca de uma cura transcendental como estratégia de fuga à resistência feminina.

Síncopas	<u>metamorfose</u> de <i>fremdem stege</i> (estranhos caminhos) em <i>wasser</i> (rio de corrente instável ou dupla)
-----------------	--

²⁹³ Esta sincopação aproveita a articulação da 3ª colcheia, que consta dos acordes motívicos na passagem dos cc.2-3.

2.3. Ritmos sensoriais

Du *lehnest* vive sobretudo da omnipresença de ritmos descritivos de natureza sensorial. Estes dividem-se entre figuras ternárias (tercinas simples e compostas) e quaternárias (células sequenciais de quatro fusas). As tercinas revelam o conteúdo da canção ao nível da captação sensorial global da cena, onde as relações emocionais entre os personagens foram descritas de forma a que tensões físicas tendem a perceber-se como um retrato distante, porém, tangível daquilo que realmente foi ou poderia ter sido. Aos personagens se atribuiu o mesmo valor afectivo que aos elementos naturais circundantes — árvore, luz, flores e rio — no que sugere ser uma subversiva “naturalização” do humano, ou o romance visto como paisagem. Quanto ao segundo subgrupo de ritmos sensoriais (os grupos de fusas), estes limitam-se aos cc.4-5, suportando o episódio descritivo do efeito da luz por entre as agulhas do leque da Mulher, contribuindo a velocidade de articulação rítmica de forma eficaz para se formar um padrão tímbrico difuso imitativo da densidade pictórica da cena — um jogo óptico de linhas cruzadas, como que exterior ao universo dos seres vivos.

A tendência transportadora da substância poética fulcral para o passado, de forma arcaizante e mitificadora apresenta-se, pois, na 13ª canção, através da mutação dos protagonistas da narrativa poética em elementos naturalistas de uma paisagem impressionista. Na cena, as acções que normalmente se considerariam subsidiárias, tais como a corrente do rio, o balanço do barco, a inclinação dos ramos do salgueiro e o jogo distraído de dedos e contas de um colar, constituem pólos de actividade tão ou mais importantes que as disposições e os sentimentos dos humanos que deles participam. O facto de o poema estar em discurso directo não obsta a que a figura do Homem esteja aqui mais distante que sempre, transmitindo os conteúdos do nível referencial da linguagem de modo tão neutro como as legendas que intercalam as cenas de um filme mudo. Os objectos e os elementos naturalistas da cena, ao invés, é que têm a função de comunicar aquilo que aos humanos anima, enquanto que estes se fundem no quadro como partes de uma natureza morta. É um processo interactivo e animizador que no ciclo não encontra paralelo. Consequentemente, o elemento descritivo consubstanciado nos ritmos de natureza sensorial é dominante na canção, relegando-se a síncopa para um papel residual, simbolizando porém a ideia fulcral de mutação dos “estranhos caminhos” (*fremdem stege*,

canção n.º 3) em rio. O amante é agora um barco instável, à mercê de elementos que o transcendem, enquanto que a figura feminina se vislumbra como desdobramento do salgueiro, numa imagem onde dedos e agulhas do leque se fundem na impressão geral da ramagem da árvore. Elementos rítmicos objectivantes de natureza operacional são, por último, evidentes nos poucos momentos em que o discurso musical naturalista cede às necessidades de articulação intelectual de palavras, daí resultando contraste e compensação rítmicos. Esta é a listagem dos eventos poéticos ilustrados por ritmos sensoriais:

<p>Ritmos sensoriais</p>	<p><i>lehnest</i> (apoias-te)</p> <p><i>silberweide am ufer</i> (salgueiro prateado na margem)</p> <p><i>mit des fächers starren spitzen/</i></p> <p><i>Umschirmest du das haupt dir wie mit blitzen</i> (Com as agudas pontas de teu leque/ Cobres a tua cabeça como que de raios)</p> <p><i>Und rollst,[...] spieltest dein geschmeide.</i> (E desfias, [...] brincasses, tuas jóias)</p> <p><i>Ich bin im boot, das laubgewölbe wahren,</i> (Eu estou no barco, sob a cobertura de folhas)</p> <p><i>vergeblich lud zu steigen...</i>(Em vão te convidei para que subisses...)</p> <p><i>Die weiden [...] seh ich, die sich tiefer neigen</i> (Vejo os salgueiros [...] ainda mais se inclinam)</p> <p><i>Und blumen, die verstreut im wasser fahren.</i> (E flores, perdidas na corrente.)</p>
---------------------------------	--

Canção n.º 14 — *Spricht nicht immer*

Mäbig (♩ = 108)

1 2 3 p sehr gebunden

Sprich nicht im - mer von dem Laub, Win - des -

pp ohne Pedal

4 5

- raub; vom Zer-schel - len rei - fer Quit - ten, von den Trit - ten der Ver -

ppp

6 7 8 4 4

- nich - ter spät im Jahr. Von dem Zit-tern der Li - bel - len in Ge-wit - tern,

ppp ohne Pedal

9 rit. - 10 - 11 - molto rit.

und der Lich - ter, de - ren Flim - mer wan - del - bar.

fppp pppp r.H. l.H.

<i>Sprich nicht immer</i>	Cessa de falar
<i>Von dem laub,</i>	Da folhagem,
<i>Windes raub,</i>	Presa ao vento,
<i>Vom zerschellen</i>	De esmagar
<i>Reifer quitten,</i>	Marmelos maduros,
<i>Von den tritten</i>	Dos passos
<i>Der vernichter</i>	(Dos) destruidores
<i>Spät im jahr.</i>	No fim do ano.
<i>Von dem zittern</i>	Do estremecer
<i>Der libellen</i>	Das libélulas
<i>In gewittern</i>	Na trovoadas
<i>Und der lichter,</i>	E das luzes,
<i>Deren flimmer</i>	Cujo brilho
<i>Wandelbar.</i>	Erra.

A canção mais breve do ciclo conta apenas onze compassos e é de uma concisão que prenuncia Webern — embora o seu carácter aforístico entronque na tradição de alguns *Lieder* de Schubert e de Schumann. O périplo revivalista em busca de legitimação para o atonalismo nascente prossegue agora na 3ª parte do ciclo sob a forma de uma adaptação livre de fuga. Deste modo Schönberg continua a favorecer uma música formalmente evocativa de um passado respeitável, transformando em ícones os seus personagens e respectivos afectos, qual coleccionador de borboletas que ao fim do dia atravessa os mais belos exemplares colhidos com uma agulha, fixando-os num expositor. No poema, a presença da Mulher, a quem o discurso directo se dirige, é mais virtual que nunca dentro do ciclo. Dir-se-ia que o assunto principal da narrativa é a pulverização do universo d'*Os Jardins Suspensos* sob a pressão exterior de agentes destruidores, figurados numa trovoadas fantasmagórica que se aproxima. Todavia, este pré-aviso de tragédia foi musicalmente tratado de forma tão estilizada que resulta numa espécie de cartão postal pós-romântico e não numa dramática cena de despedida.

1. Forma musical e percurso poético

Substancialmente mais rápida e volátil (*Mässig*, ou *Mosso*, colcheia=108) que a canção anterior, *Sprich nicht immer* mantém o discurso rítmico rotativo de *Du lehnest* mas desta vez em compasso de 6/8. A subdivisão ternária do binário composto trai uma natureza lírica descritiva de cariz sensorial, em serviço fiel à componente aérea que emoldura a cena — a folhagem ao vento, o bater de asas das libélulas e relâmpagos errantes. À superfície, a escrita musical é sequencial, como se se tratasse de quatro ou cinco versos longos, não havendo um esquema de rimas musicais correspondente ao da rima poética. A brevidade dos versos — cada um com dois pés troqueus — não suscitou a Schönberg nenhuma experiência formal que emulasse o minimalismo futurista do poema. A serenidade do arpejo de abertura do piano dá o mote rítmico que o canto seguirá com poucas excepções, em valoração dos tempos fortes do compasso: 1º tempo longo (conforme à sílaba acentuada), em colcheia pontuada, seguida de três semicolcheias, ou semínima completada por colcheia ou duas semicolcheias (a sílaba rápida), definindo uma textura sólida e pendular que é no piano pontualmente perfurada por subtis acontecimentos descritivos de efeito local. Porém, a densidade pictográfica dos versos permitiu que estes tivessem sido utilizados de forma idealmente plástica na composição, como o equivalente às sequências motívicas ou formantes melódicos com que se constrói uma fuga.

Para a compreensão da recriação livre da forma clássica de fuga que acontece na canção é necessário entenderem-se os seus elementos temáticos, não como referentes melódicos reconhecíveis mas sim como sequências intervalares. Isto obrigou a proceder-se a uma análise que opera a partir de uma redução dos acontecimentos melódicos a intervalos, apurando dentro de motivos e frases quais são os grupos de intervalos (não repetidos, tal como as futuras séries dodecafónicas) que orientaram a sua concepção. Os processos variacionais schoenberguianos privilegiam as inversões de intervalos dentro de cada célula (menos frequentemente, também a extensão de intervalos à 8ª) e é este critério que preside às múltiplas acções de transformação dentro da estrutura, como aliás no resto do ciclo. Por exemplo, o tema (ou sujeito) da fuga que o piano enuncia no c.1 contém um arco ascendente com âmbito de três oitavas com as notas Dó-Si-Lá-Mib-Sib, descendo no seu vértice para a repetição da nota Lá (v. Gráfico motívico — Gráfico 6). Eliminando-se a repetição do Lá e reduzindo-se o âmbito intervalar do tema a uma oitava apenas, obtém-se

a sequência descendente Dó-Si-Sib-Lá-Mib, que inclui três intervalos de 2ª menor e um de trítono. A composição do tema da fuga diz imediatamente que a sua natureza é exclusivamente cromática e que nela predomina o intervalo de 2ª menor (o intervalo nuclear do vector cromático) com orientação descendente. Esta conformidade moldou não apenas a concepção dos restantes motivos do piano como também a recorrência do intervalo de 2ª menor, que é aproveitado motivicamente em toda a canção, tanto no canto como no piano, como ainda o entendimento dos atributos simbólicos do cromatismo como predominante no espírito de *Sprich nicht*. Esta abordagem diverge, pois, das análises clássicas de Brinkmann²⁹⁴ e de Hiller²⁹⁵ onde, a propósito da 14ª canção do op. 15 (e onde a recuperação de elementos da fuga clássica não é discutida), se procuraram estabelecer relações temáticas internas e hierarquias de notas de forma inevitavelmente tendente à demonstração de uma secreta reverência de Schönberg para com o sistema harmónico tonal.

cc.1-3

A secção expositiva da canção (A1) inclui os três primeiros compassos, formando a primeira parte da fuga. Nela se incluem os três primeiros versos do poema — *Sprich nicht immer/Von dem laub,/Windes raub* (*Cessa de falar/Da folhagem,/Presa ao vento*) — definidores dos parâmetros dramáticos da cena: a interpelação pela negativa e a alusão a um meio físico instável. O primeiro compasso da canção forma um brevíssimo prelúdio instrumental que desenha um arco ascendente e em cujo vértice o intervalo de 2ª menor (Sib-Lá) é imitado pelo canto na sua entrada no c.2, transposto à 5ª inferior (Mib-Ré). O ritmo desta célula cromática nuclear é o mesmo em ambos os casos (semínima e colcheia sobre o 1º tempo forte do compasso), o que após o lançamento do arco ascendente do piano origina uma entrada incisiva do canto na única concordância que existe na canção entre o começo de um verso e um tempo forte. Este facto é digno de nota, ao sublinhar com vigor o imperativo negativo *Sprich nicht* (lit. “Não fales”) do qual brota toda a acção poética. A sequência do piano no c.1 contém o tema da fuga acima descrito, cujo cromatismo denso

²⁹⁴ BRIKMANN, Reinhold - *Schönberg und George. Interpretation eines Liedes (Schönberg e George. Interpretação de uma canção)*. Archiv für Musikwissenschaft (Arquivo de Ciências Musicais), Wiesbaden, 1969, pp. 1-28.

²⁹⁵ Cf. HILLER, Egbert, ob. cit., pp. 98-106.

Gráfico 6

tema CT

motivo 1 CT motivo 2 CT

contra-tema

motivo 1 PN

motivo 2 PN

motivo 3 PN

motivo 4 PN

tema PN

contra-tema

(c. 6)

c.1 c. 2 c.3 c.4-5

motivo 3 PN

motivo 1 PN

contra-tema

variantes motivo 4 PN

motivo 2 PN

motivo 1 C

variante tema PN (c.11)

motivo 2 CT

c.6 c.7 c.8 c.9-11

vai engendrar os dois *stretti* da estrutura. Sob a entrada do canto, o motivo ornamentado formado pelas notas Lá-Fá# e por Fá natural no termo do c.3 (motivo 1PN)²⁹⁶, resulta numa primeira redução do tema a um motivo que tem exactamente o mesmo conteúdo intervalar do tema/motivo do ciclo. O tema é enunciado pelo canto no c.2 (Tema CT), com desenho melódico descendente simétrico ao do piano, mas o seu conteúdo intervalar inclui duas novidades relativamente ao enunciado daquele: a sequência Mib-Ré-Lá-Láb-Mib-Réb contém dois intervalos de 4ª e um intervalo de 2ª Maior, os primeiros resultando de uma redução do trítone em meio-tom e o segundo de uma duplicação da 2ª menor. Esta variante temática, de conotação diatónica, justifica-se pelo facto de o imperativo do verbo convocar a presença, real ou imaginária, do interlocutor, neste caso a Mulher, desde o início do ciclo associada ao vector intervalar diatónico.

O tema no canto é formado por dois motivos: um de 2ª menor e 4ª (Mib-Ré-Lá, ou motivo 1CT) e outro de 2ª Maior e 4ª (motivo 2CT). A fusão entre cromatismo e diatonía na variante temática do canto inclui nas notas Ré-Lá-Mib e o acorde misto de 4ª e trítone (frequente dentro do ciclo em sinal de fusão de qualidades femininas e masculinas), perceptível nas três primeiras notas dos três arcos ascendentes do piano ao longo do episódio dos cc.7-8. No c.3, canto e piano expõem um contra-tema (ou contra-sujeito) de tons inteiros, descendente no canto (Lá-Sol-Fá-Dó# e Mib já no c.4) e ascendente no piano (Fá-Sol-Lá-Si), assinalando uma oposição dialéctica entre tema/cromatismo e contra-tema/tons inteiros, tal como na canção anterior, os dois pólos intervalares da canção. O sentido descritivo naturalista que levou ao recurso aos tons inteiros projecta-se ritmicamente na ligeira sincopação da melodia do canto no c.3, cuja flutuação à roda do 2º tempo forte do compasso coincide com as palavras *Windex raub* (*Presa ao vento*).

cc.4-6

A secção de desenvolvimento (B) é bipartida: os cc.4-6 correspondem ao primeiro episódio, ao primeiro *stretto* e à primeira reexposição temática da fuga, e incluem os 4º-8º versos. No baixo do piano nos cc.4-5, o motivo 1PN abrevia-se sob a forma de dois motivos cromáticos progressivamente mais breves: a) o motivo 2PN (Dó#-Dó natural-Si), que é transposto à 2ª Maior superior na passagem dos cc.4-5; b) uma célula descendente de 9ª menor (extensão da 2ª menor, o intervalo crítico do vértice do Tema PN e do início do

²⁹⁶ Por razões práticas, os elementos motivicos da fuga derivados do tema serão enunciados entre parêntesis, com a indicação de filiação quer no piano (PN) quer no canto (CT).

Tema CT), a que se chamará motivo 3PN, e que surge numa tripla sequência com transposição à 3ª menor descendente (Dó-Si, Lá-Láb e Solb-Fá). A evolução rítmica do motivo 1PN é aceleradora, convergindo para as células de duas fusas que assinalam o primeiro *stretto* da fuga como imitação musical de *Von den tritten/Der vernichter*²⁹⁷ (*Dos passos/Dos destruidores*). Ainda no piano, distribuída pelas pautas superior e inferior, as notas Ré-Ré#-Sol-Si e Mi-Fá-Lá-Dó que formam os acordes de associação triádica de Sol Maior (na 2ª inversão) e de Fá Maior, ambos dotados de uma 2ª menor adjacente²⁹⁸, são um enunciado completo do conteúdo intervalar do motivo 1PN: os intervalos de 2ª menor, 3ª menor e 3ª Maior do tema/motivo do ciclo (motivo 4PN). Na melodia do canto encontram-se os enunciados descendente e ascendente da harmonia mista de trítone e 4ª (Dó#-Sol#-Ré no c.4 e Ré-Sol-Dó# na transição do cc.5-6). Entre estas projecções lineares dos acordes, na redução melódica da linha do canto, incluem-se três enunciados do motivo 2PN, agora transpostos à 2ª menor, 2ª Maior e 6ª menor superior (Ré-Dó#-Dó, Mi-Mib-Ré e Lá-Sol#-Sol natural).

A 1ª reexposição do tema da fuga ocorre na pauta superior do piano no c.6, tendo Schönberg tirado partido da semelhança entre a repetição do intervalo de 7ª Maior (Dó-Si), que lança o tema tanto no c.1 como agora, para criar a ilusão de uma reexposição literal na “fundamental” Dó. Tal não se verifica literalmente, pois a sequência de notas que se extrai do enunciado temático desta 1ª reexposição (Dó-Si-Sol# e Sol natural-Mi-Mib) contém apenas os intervalos de 2ª menor e 3ª menor do motivo 1PN. Sob este motivo, o arpejo ascendente Si-Lá-Sol-Dó# reexpõe o contra-tema de tons inteiros do c.3 transposto à 2ª Maior superior. Dois enunciados do motivo 3PN, no canto (Dó#-Dó natural e Si-Sib) manifestam uma concentração cromática que, sobrepondo-se ao *stretto* do piano, se poderá interpretar como referente ao acto de esmagar descrito nos versos *Vom zerschellen/Reifer quitten* (*De esmagar/Marmelos maduros*).

A reexposição limita-se à parte de piano, tendo Schönberg optado neste ponto por criar uma interessante assimetria de construção no seio do plano da fuga, prolongando o 1º *stretto* do canto ao longo do c.6 e fazendo-o terminar tardia mas significativamente no termo do verso *Spät im jahr* (*No fim do ano*). Esta opção destina-se provavelmente a aproveitar o ponto final que no termo do verso divide o poema em dois

²⁹⁷ Uma alusão ao guarda (*Der wächter*) da 12ª canção, ou seja, uma figura de conotação negativa, castradora ou inibidora da relação amorosa.

²⁹⁸ Estes acordes recorrem no prelúdio da 15ª canção, sem dissonâncias adjacentes.

parágrafos, mostrando com engenho como a pontuação original do poema marca simultaneamente o centro da secção de desenvolvimento e da canção. Este sinal desestabilizador repercute-se ainda no ritmo da melodia vocal, que é sincopada pela segunda vez desde o início da canção.

cc.7-8

A 2ª parte da secção B contém o 2º episódio da fuga e parte da 2ª reexposição, correspondendo aos 9º-11º versos do poema. O episódio caracteriza-se pelo adensamento da fusão entre conteúdos intervalares cromático e de tons inteiros, onde a importância do segundo se inscreve no estilo imagético descritivo dos versos *Von dem zittern/Der libellen* (*Do estremecer/Das libélulas*). O episódio manifesta-se no piano sob a forma de três arpejos ascendentes (Si-Fá-Lá#-Ré-Fá#, Sol-Dó#-Fá#-Lá#-Ré e Mib-Lá natural-Ré-Fá#-Sib). No canto surge uma variante do motivo 4PN de associações triádicas, agora sobre os acordes de Ré Maior e Sib Maior, cuja transposição descendente se faz por 3as Maiores, (segundo o critério de tons inteiros afecto ao material do piano). Com efeito, na 3ª nota de cada um dos arpejos interseccionam-se o acorde misto de 4ª e trítone com o acorde de tríade aumentada, o último dos quais regeu o critério de transposição dos arpejos²⁹⁹. Neste episódio os tons inteiros associam-se a formulações rítmicas de tipo sensorial, tais como as tercinas de semicolcheias da pauta superior do piano e as quiálteras³⁰⁰ de quatro semicolcheias no canto, emprestando realismo descritivo ao estremecimento das asas das libélulas. No entanto, um denso jogo de relações cromáticas baseado intervalo nuclear de 2ª menor e respectiva inversão (com ou sem extensão de oitavas) transcorre todo o tecido do episódio. Estas relações são visíveis nas texturas do piano, entre as primeiras notas das células pontuadas (pauta inferior) e das tercinas (pauta superior) ou seja, Si-Lá#, Sol-Fá# e Mib-Ré, na queda intervalar entre a última nota das tercinas e a primeira nota seguinte (da pauta inferior), as notas Fá#-Sol e Ré-Mib, para além da descida por meios-tons que o baixo desenha nos cc.8-9 entre Mib, Ré e Dó#. No termo do c.8, soa no canto o fragmento

²⁹⁹ Este critério é o mesmo que orientou as transposições do motivo diatónico da 1ª canção no c.13 e do motivo 2 (cromático) da 9ª canção nos cc.15-16. Em ambos os casos trata-se de episódios descritivos de actividades sensoriais, tal como no presente contexto: os jactos de água (1ª canção) e a gota de chuva (9ª canção).

³⁰⁰ Num contexto ternário, as quiálteras poderiam denotar a presença de informação rítmica objectivante. Porém, para além do serviço óbvio descritivo do texto, a disposição sequencial das quiálteras, a concordância com os tempos fortes do compasso e o seu conteúdo intervalar temático-cromático permitem que elas se incluam na categoria dos ritmos sensoriais.

motívico Mib-Ré com que o Tema CT se iniciara no c.2, assinalando o início da secção reexpositiva (A2) através de uma 2ª reexposição temática que é completada pelo piano.

cc.8/9-11

A secção A2 da canção (cc.8/9-11) completa a 2ª reexposição temática da fuga, o 2º *stretto* e uma 3ª e última reexposição. A 2ª reexposição temática da fuga recupera no piano o Tema CT de forma bipartida, apresentando em ordem inversa e em projecção cordal os motivos 1CT e 2CT: no 2º tempo do c.8, o acorde-*apoggiatura* Láb-Dó#-Mib (2ª Maior e 5ª como inversão do intervalo de 4ª) reexpõe o motivo 2CT sem transposição; e no c.9, na pauta superior, o acorde Ré-Lá-Mib reexpõe o motivo 1CT, também sem transposição. Apensos a ambos os acordes estão 2as menores, simples ou com extensão de oitava, que transferem para cada um dos motivos o intervalo que no tema CT separa Lá de Láb³⁰¹: Mib-Ré na voz superior do c.8; e Dó# no baixo, sob o Ré natural do acorde do c.9.

No centro da 2ª reexposição há uma cesura (a pausa de colcheia), no canto, no início do c.9. À sua volta, a disposição das duas componentes do Tema CT reflecte uma preocupação quase obsessiva com a necessidade de emprestar fidelidade realista à descrição musical de significados poéticos. Os três últimos versos explicam a razão da cesura — *Und der lichter,/Deren flimmer/Wandelbar (E das luzes,/Cujo brilho/Erra)* — se se entender *lichter* como a luminosidade do relâmpago. Deste modo, a figura que inclui o acorde-*apoggiatura* do motivo 2CT torna-se imitativa do som longínquo do trovão, para tal contribuindo o registo grave, o apinhamento de notas e a dinâmica *ppp*. Consequentemente, após a cesura, o acorde motívico 1CT (colocado precisamente sob *lichter*), na sua disposição alargada, dinâmica *sfppp* e conteúdo intervalar mais dissonante, adapta-se melhor à representação musical do relâmpago. Entre ambos os eventos, a pausa de colcheia é imitativa da dessincronia que se verifica na percepção de uma trovoada que se aproxima, tendo Schönberg regido os acontecimentos musicais segundo a ordem que consta do poema. No canto, a palavra *lichter* é precedida de uma *apoggiatura* que responde ao acorde-*apoggiatura* anterior, em ambos os casos privilegiando-se o tópico da imprevisibilidade dos elementos naturais.

A partir de *lichter*, sempre em *ritenuto* e em pausa instrumental, as notas da sequência do canto constituem o 2º *stretto* da fuga: por ordem descendente (e incluindo o

³⁰¹ No caso do motivo 2C, assiste-se à recuperação sem transposição do fragmento Mib-Ré, do início do tema, na voz superior do acorde/ornamento e nota seguinte.

Ré da *apoggiatura*) alinham-se as notas Ré#-Ré natural-Dó#-Dó natural-Si-Sib-Lá-Sol#-Sol natural-Fá#, isto é, uma sequência cromática pré-serial de dez notas que se pode interpretar como uma reedição do conteúdo intervalar do motivo 2PN, começando em Ré# (nota enarmônica do Mib do c.4)³⁰². O mote poético do segundo *stretto* é, tal como no caso do primeiro, uma imagem que exprime movimento rápido e fugaz, representando agora o brilho errático do relâmpago. Precisamente em *wandelbar* (lit. “mutante” ou “errático”) — o adjectivo que plasma a qualidade da luz — a harmonia triádica aumentada implícita às notas Sib-Ré-Fá# sublinha a componente sensorial da informação poética, articulando-se sobre um desenho rítmico sincopado e desestabilizador. Ainda sob *wandelbar*, tem lugar no piano a 3ª reexposição temática, agora com transposição à 2ª menor inferior (Si-Sib-Lá-Mib-Ré). Esta redução da sequência contém os mesmos três intervalos de 2ª menor e um de trítono do enunciado original, mas a sua ordem foi alterada, situando-se o trítono entre as 3ª e 4ª notas de modo a permitir que as duas notas finais (Mib-Ré), reforçadas com oitavação superior e inferior, incidissem sobre a posição inicial da entrada temática do canto no c.2. Sob a égide da imagem do relâmpago, o ritmo da reexposição final é precipitador, incluindo uma célula de quatro fusas de tipo sensorial, valorizadora da pujança tímbrica do registo agudo do piano.

2. Tipologia rítmica

2.1. Ritmos objectivantes

A esforçada condensação silábica dos versos do poema traz consigo uma cadência repetitiva que recupera a toada monótona de balada característica da tradição germânica medieval³⁰³. Schönberg sublinha esta pose arcaizante de George através da escolha de um compasso binário composto onde, ou no canto ou no piano, o tempo forte de cada uma das células ternárias se percebe sem dificuldade. Como tal, o sentido rotativo e historicista do ternário é interceptado por um esqueleto rítmico objectivante de acentuações naturais nos dois tempos do binário composto, favorecedor da articulação nítida dos significados-chave

³⁰² No Gráfico motivico (Gráfico 6) as três últimas notas do canto assinalam uma constelação intervalar que contém dois dos intervalos nucleares do tema do ciclo: 2ª menor e 3ª Maior.

³⁰³ Sobre este assunto cf. DAHLHAUS, C. – “Le lied de Schoenberg *Streng ist uns das glück und spröde*”, in *Schoenberg*, ob. cit., p. 62.

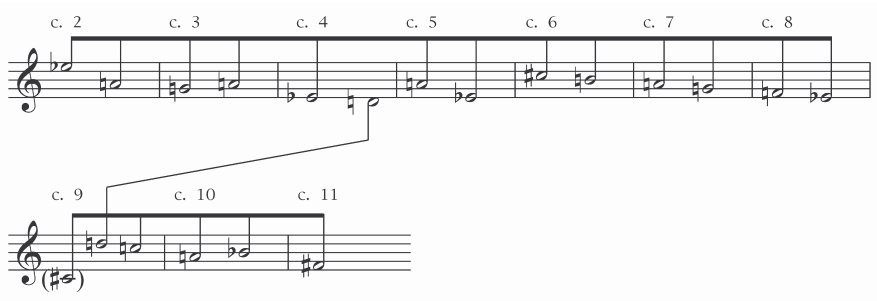
mais palpáveis da cena poética³⁰⁴: *Sprich nicht im-mer* (Cessa de falar), *laub* (folhagem), *zer-schel-len* (esmagar), *quit-ten* (marmelos), *trit-ten* (passos), *ver-nich-ter* (destruidores), *zit-tern* (estremecer), *li-bel-len* (libélulas), *ge-wit-tern* (trovoadas), *lich-ter* (luzes) e *flim-mer* (brilho). Às células rítmicas que articulam estes significados correspondem na sua maioria conteúdos intervalares cromático-temáticos³⁰⁵, em desvio da matriz proposta para o ciclo, a qual privilegia a convergência entre diatonias e ritmos objectivantes. Mas enquanto que em *Unterm schutz* ambos se associavam à temática descritiva dos atributos da figura da Mulher (fertilidade, dureza e distanciamento), a ausência “real” da figura feminina em *Sprich nicht*, como fonte de acção poética, justifica a substituição da diatonias pelo cromatismo, que se torna assim um referente da projecção da problemática masculina na estrutura objectivante do ritmo. Em sentido inverso, enquanto que o cromatismo, na matriz, se caracteriza pela presença de síncopas, indiciadoras de instabilidade emocional e de subjugação do Homem ao desejo físico, integra agora um discurso intelectual onde o imperativo que o personagem masculino usa no primeiro verso sugere alguma forma de recuperação do auto-domínio. Vista desta maneira, a interpelação da Mulher — *Sprich nicht immer* — faz apenas sentido quando o Homem a dirige a si próprio, como forma de calar os seus piores medos pessoais.

Todavia, à grelha de acentuações silábicas objectivante da canção subjaz uma subtil perversão da versão “dura” e intelectual do cromatismo. A sequência melódica que se obtém a partir das notas que constam do tempos fortes da canção (à excepção da nota Ré, cc.5 e 9) é de tons inteiros, um critério intervalar que em todo o op. 15 transporta consigo associações sensoriais e que, no presente contexto, remete a novidade do “cromatismo objectivante” masculino para um plano menos convincente do que a fusão acima proposta deixa transparecer.

³⁰⁴ Quando não se trata de monossílabos, o acento objectivante recai sobre a sílaba tónica destas palavras.

³⁰⁵ O intervalo de 2ª menor, nuclear do vector cromático, inclui-se na motívica que envolve as palavras *Sprich nicht immer* (c.1), *zerschellen* (c.4), *quitten* e *treten* (c.5), *vernichter* (cc.5-6), *zittern* (c.7), *gewittern* (c.8) e *lichter* (cc.9-10).

Exemplo 100:



Se o serviço imediato da articulação do texto prestado pelos tipos rítmicos se mantém ao longo do ciclo, já as associações entre estes e vectores intervalares e referentes simbólicos se altera de canção para canção, como se Schönberg procurasse explorar todas as possibilidades de permuta entre conceptualização intelectual, sensorial e emocional da informação poética.

Ritmos objectivantes	<i>Sprich nicht immer</i> (Cessa de falar) <i>Von dem Laub</i> (Da folhagem) <i>Vom zerschellen</i> (De esmagar) <i>Reifer quitten</i> (Marmelos maduros) <i>Von den tritten</i> (Dos passos) <i>Der vernichter</i> (Dos destruidores) <i>In gewittern</i> (Na trovoada) <i>Und der lichter</i> (E das luzes) <i>Deren flimmer</i> (Cujo brilho)
-----------------------------	--

2.2. Síncopas

O discurso da esconjuração do medo tem como consequência rítmica imediata a suspensão da síncopa como referente emocional da instabilidade do personagem em diálogo consigo próprio. Assim se confirma a posição subsidiária em que este elemento rítmico se encontra dentro da 3ª parte do op.15, onde desde a 13ª canção vem ajudando à

descrição da acção poética de forma estranha à problemática emocional típica do Homem. Na 14ª canção, a acepção descritiva da síncopa é perceptível em três situações:

1º — no c.3, no canto, em *Windes raub* (*Presa ao vento*), na antecipação para o 1º tempo fraco do compasso da raiz *Wind-* (lit. “vento”) da palavra composta que ocupa o 3º verso e que explica a sua flutuação rítmica; simultaneamente, a sílaba *Wind-* é acentuada por ser a *thesis* do pé troqueu a que pertence, daí resultando especial relevo para a sincopação;

2º — no c.6, no canto, envolvendo (*Der*) *ver-nich-ter/ Spät im jahr* (*Dos destruidores/No fim do ano*), na formulação rítmica de duas semínimas e célula pontuada de colcheia e semicolcheia, a qual impõe uma marcação de ternário simples ao ternário composto e que se submete ao sentido extemporâneo da palavra *spät* (lit. “tarde”);

3º — nos cc.9-10, no canto, em *wandelbar* (lit. “errante”), na colocação da *thesis* do penúltimo pé troqueu do poema no 2º tempo fraco do c.10, como forma de emprestar mobilidade descritiva ao adjectivo que marca toda a secção reexpositiva da canção.

Síncopas	<i>Windes raub</i> (<i>Presa ao vento</i>) <i>Spät im jahr.</i> (<i>No fim do ano</i>) <i>Wandelbar</i> (lit. <i>Errante</i>)
-----------------	--

2.3. Ritmos sensoriais

Há diversos apontamentos de ritmos sensoriais, singulares e sequenciais, que trazem à textura rítmica da canção uma dimensão descritiva particularmente realista de sensações visuais e auditivas. Entre os primeiros destacam-se articulações rápidas favorecedoras de efeitos tímbricos imitativos de elementos naturais. No presente caso: o relâmpago e o som do trovão. Estes elementos encontram-se: a) nos ornamentos dos cc.2 (piano) e 9 (canto)³⁰⁶ e na figura de quatro fusas do c.11 (piano) após *Deren*

³⁰⁶ A função de *apoggiatura* que a nota Ré em questão tem relativamente ao acorde de Ré-Lá-Mi e respectiva dinâmica *sfppp* em *lichter* (*luzes*) deixa poucas dúvidas quanto a esta acepção.

flimmer/Wandelbar (Cujas luzes/Erram); foram aqui aplicados como recurso imitativo da mobilidade da luz do relâmpago; b) no acorde-*apoggiatura* do c.8, sugestivo do trovão longínquo. Em todos os casos, a incidência de rítmica sensorial é conforme à opção intervalar cromática que a matriz do ciclo oferece. Ocorrem ainda na canção dois casos de sequências sensoriais:

1º — nos cc.4-6, no baixo do piano, os dois enunciados do motivo 2PN e os três enunciados do motivo 3PN que sustentam a aceleração rítmica implícita ao 1º *stretto* da fuga, projectam imitativamente e em sentido progressivo as imagens de esmagamento e de passos ameaçadores implícitas ao verbo *zerschellen* (“esmagar”), e ao substantivo *tritten* (“passos”); ambos os motivos derivam rítmica e intervalarmente do motivo “da gota de chuva” da canção n.º 9 (*Streng ist*), o qual também contém uma conotação negativa (o suplício da sede, a morte iminente);

2º — nos cc.7-8, no canto, no episódio da fuga, concorrem quiálteras de quatro semicolcheias que dentro do binário composto criam uma zona ilustrativa do efeito visual de *Von dem zittern/ Der libellen/ In gewittern* (Do estremecer/Das libélulas/Na trovoadas); aquilo que normalmente se identificaria com um ritmo prosódico funciona no presente contexto como um reforço descritivo de natureza sensorial, levando o ouvinte a imaginar o intenso bater de asas dos insectos; no piano, três arcos ascendentes formados por célula pontuada de semicolcheia e fusa seguida de célula de tercina de semicolcheias, resulta num típico adensamento rítmico, servindo de complemento ambiental à informação cantada.

<p>Ritmos sensoriais</p>	<p><i>zerschellen</i> (esmagar) <i>tritten</i> (passos) <i>zittern</i> (estremecer) <i>libellen</i> (libélulas) <i>gewittern</i> (trovoadas) <i>lichter</i> (luzes) <i>flimmer/ Wandelbar</i>. (lit.brilho errante.)</p>
---------------------------------	--

Canção n.º 15 — *Wir bevölkerten*

Mäßig (♩ = 60)

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-3) features a piano introduction with a forte (f) dynamic in the bass and a piano (p) dynamic in the treble. The second system (measures 4-6) includes a tempo change from 'poco rit.' to 'Tempo' and features a vocal line with triplets and a piano accompaniment with a crescendo and a forte (sf) dynamic. The third system (measures 7-10) continues the piano accompaniment with a piano (pp) dynamic. The fourth system (measures 11-13) includes the vocal line with the lyrics 'Wir be-völ-ker-ten die a-bend-dü-ster-n' and a piano accompaniment with a decrescendo (dim.) and a piano (pp) dynamic. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

1 2 3

4 5 poco rit. - - - 6 - Tempo

7 8 9 10

11 12 13

dim. V pp

Wir be-völ-ker-ten die a-bend-dü-ster-n

14 *rit. - - Tempo*
 Lau - ben, lich - ten Tem - pel, Pfad - und Beet freu - dig - sie mit

15 *poco f espress.* *p*

16 *sehr breit* *Tempo*
 Lächeln, ich mit Flü - stern - nun ist wahr, daß sie für

17 *rit. - - Tempo*

19 im - mer geht. 20 Ho - he Blu - men blas -

(nicht eilen)
pp molto stacc. *p*
molto stacc.

21 - - sen o - der bre - chen. 22 Es erblaßt und bricht der Wei - her Glas und ich tre - te

pp espress. *ppp*

23
fehl im mor - - - schen Gras.

ppp molto stacc.

24
Pal - - - men mit den spit - - zen

molto cresc.
non legato

molto rit. - - - etwas langsamer

25 Fin - gern ste - - - chen. 26r Mür - ber Blät - ter zi - schen-des Gewühl

stacc. *ff* *p*

U.E. 5338

Tempo

27 *mf* *stacc.* *legato* *stacc.* *legato*

ja - - gen ruck - - weis un - - sicht - ba - re Hän - - de

28 *molto rit.*

drau - - - ßen um des E - - - dens fah - - le Wän - de.

stacc. *p* *pp*

30 *steigernd (ohne accel.)* *molto rit.* *f*

Die

molto cresc.

33 3 34 35

Nacht ist ü - ber - wölkt und schwül.

mf p dim.

36 37 rit. - 38 39 40

molto cresc.

41 rit. - 42 Tempo 43 44 45

fff ff

46 47 48 rit. - 49 - 50 51

dim. dim.

<i>Wir bevölkerten die abend-düstern Lauben, lichten tempel, pfad und beet</i>	Nós povoávamos os crepusculares Caramanchões, templos claros, senda e canteiro
<i>Freudig –sie mit lächeln, ich mit flüstern– Nun ist wahr, dass sie für immer geht.</i>	Felizes – ela com risos, eu sussurrando – Mas a verdade é que ela parte para sempre.
<i>Hohe blumen blassen oder brechen, Es erblasst und bricht der weiher glas Und ich trete fehl im morschen gras, Palmen mit den spitzen fingern stechen. Mürber blätter zischendes gewühl Jagen ruckweis unsichtbare hände Draussen um des edens fahle wände. Die nacht ist überwölkt und schwül.</i>	Flores altas murcham ou quebram, Empalidece e quebra-se o espelho de água E eu tropeço em relva apodrecida, Picado pelos dedos agudos das palmeiras. Folhas secas segredante turba Mãos invisíveis empurram Fora dos pardos muros do Éden. A noite está nublada e tépida.

A 15ª canção distingue-se das restantes do ciclo em primeiro lugar pela sua monumentalidade intencional. É a canção mais extensa de todo o op.15, comportando 51 compassos, uma extensão tanto mais dramática quanto a canção precedente, a mais breve do *Buch*, contem apenas 11 compassos. Neste contraste reside um aspecto fundamental da estética schoenberguiana: a sua dupla atracção pelas formas aforísticas do primeiro romantismo alemão, cultivadas por Schubert e Schumann, e por formas extensas herdadas de Beethoven e Wagner. A segunda herança permite a Schönberg satisfazer uma confessada predilecção pessoal pelas técnicas variacionais transformativas que, desde Bach, transcorrem a música dita “de desenvolvimento” ou *durchkomponierte Musik*. A primeira faceta revela o artista instintivo e inovador, promovendo uma concisão formal que, através de Webern, fez escola durante todo o séc. XX; a segunda mostra a pedagogia da grande forma e revela o instrumentador de génio, assumindo-se como o elo consciente de uma cadeia de entidades culturais germânicas de pendor épico, e em cuja filiação Schönberg se manteve até ao fim da vida. Na 15ª canção é sem dúvida esta segunda face de Schönberg a que está mais visível, já pressentida nas 3ª e 10ª canções onde, apesar da

corporalidade dos desenvolvimentos, o compositor resistira à tentação da grandiloquência. A extensão de *Wir bevölkerten* criou um espaço instrumental que ultrapassa o vocal em duração e o precede e sucede em importância, pois dos 51 compassos da canção, apenas 20 são preenchidos pelo canto. Nesta proporção reside um segundo traço identificador de *Wir bevölkerten*: o papel assumidamente descritivo e ambiental que cabe à parte instrumental, tendo-se para tal promovido o piano ao plano de orquestra virtual. Uma terceira especificidade reside no esquema formal da canção, com dois longos volantes instrumentais segurando a zona central cantada, como se se estivesse em presença de uma cena de ópera ou de um lied orquestral, e onde o único tema carismático do ciclo é exposto e reexposto segundo processos clássicos. A tripartição formal ABA característica do *Buch* foi ampliada, introduzindo-se dentro de B uma tripartição subsidiária da qual resulta o esquema geral A1-[B1-C-B2]-A2, sugestivo de *rondo*. Às reexposições temáticas das anteriores canções não se seguiu nenhuma coda como a de agora (cc.42-51), onde o tema é reiterado de forma empolgada, aparentemente devido a razões de ordem externa ao poema. Schönberg podia ter optado por terminar a canção perto do c. 41, aliviando desse modo a carga significativa do tema como mensagem última a guardar do *Buch*. Se não o fez foi por querer, tal como Schumann na coda do *Dichterliebe*, ultrapassar os limites normativos da “canção com palavras” para entrar num território de significados musicais puros, substituindo-se aí a invenção musical à invenção poética. Da vastidão do projecto formal resulta uma expansão do tratamento maioritariamente monomotívico do tema inicial do *Buch*, dando lugar a um tratamento duplo como se de dois motivos formantes se tratasse. A bipartição do motivo foi trabalhada em variação transformativa, integrando um estilo de desenvolvimento próximo da técnica wagneriana do *leitmotiv*, ao qual não o texto mas tão-só essências intuídas podem dar explicação.

O mais importante desta perspetivação é poder-se observar como, derivando quase todos estes aspectos directamente do passado e não constituindo novidades estilísticas em sentido restrito, todos contribuem para uma impressionante convergência entre tradição e modernidade através de um pensamento musical verdadeiramente novo, em respeito dos compromissos composicionais assumidos desde o início do ciclo. A grandeza da canção parece, pois, derivar de um propositado intento de integrar passado e presente numa só manifestação artística, posicionada cronologicamente na crise de finais do Romantismo tardio e início do pós-tonalismo, rejuvenescendo a tradição tanto quanto legitimando o

atonalismo nascente. Este projecto exorbita claramente os conteúdos dos poemas de George que, apesar de traços de modernidade relativamente aos estilos da época em que foram escritos, não desencandearam no mundo das letras mudanças a uma escala comparável ao impacto que a partitura do op. 15 de Schönberg teve sobre o pensamento musical do Ocidente. Está-se perante a perversa constatação de que, após um estudo comparativo minucioso entre a palavra e a música, onde se privilegiou a acção fecundadora da primeira sobre a segunda, esta se emancipa da sua razão de ser próxima, se não matando-a, pelo menos sobrepondo-se-lhe.

1. Forma musical e percurso poético

O poema de *Wir bevölkerten* é formado por doze versos, dos quais os onze primeiros são pentâmetros troqueus e o último um jâmbico. Na partitura não se encontra um esquema de rimas conforme ao dos versos mas a estrutura da parte cantada aproveita a divisão de parágrafos que o poema oferece. A secção expositiva B1 (cc.13-19) inclui os versos 1-4 (1º parágrafo), que resumem as coordenadas espaço-temporais da acção poética: o Homem revê de memória o tempo em que ele e a amada povoavam o recinto iniciático dos jardins, assaltando-o a percepção de que ela parte para sempre (4º verso), após o que a acção se transfere para um hipotético “presente” mítico. A secção de desenvolvimento C (cc.19-31) inclui os sete versos seguintes, reunidos em dois parágrafos de quatro e três versos cada, onde o personagem descreve com minúcia a desintegração do cenário dos jardins, cujos elementos vegetais libertam uma força auto-destruidora que não o deixa incólume — as pontas das palmeiras cortam-lhe a carne enquanto que o solo feito pântano está prestes a engoli-lo; já fora dos *pardos muros do Éden*, abre-se um caminho para longe do recinto. A reexposição (B2, cc.32-34) inclui o último verso apenas, cujo enfoque é agora o ar nublado e tépido, como se o ambiente terreno tivesse cessado de existir.

cc.1-18

Os principais elementos melódicos e harmónicos de *Wir bevölkerten* foram importados da canção inaugural do ciclo (*Unterm schutz*) e sobretudo da 11ª (*Als wir hinter*),

estabelecendo-se entre estas três canções o eixo temático mais poderoso que Schönberg criou dentro do ciclo através da citação linear do tema/motivo d’*Os Jardins Suspensos*. Este tema foi expandido ao longo dos cinco primeiros compassos do prelúdio da 15ª canção, reformulando e ampliando grande parte da informação melódica e harmónica do material contido também nos primeiros cinco compassos da 11ª canção (neste eixo secundário fortalecem-se os laços entre o começo e o fim do “III acto” do op. 15). Atente-se às afinidades motivicas existentes entre os primeiros cinco compassos das 11ª e 15ª canções através do exemplo seguinte. Exemplo 101:

Em ambos os prelúdios, o tema trabalha um primeiro acorde dual de tríade Maior/menor na posição fundamental (acorde de Sib) e um segundo acorde de tríade na 1ª inversão (Dó# menor na 11ª canção e Si Maior na 15ª). Adjacentes a ambos os acordes, intervalos de 3ª Maior ou menor sugerem harmonias triádicas que, na 15ª canção, se assumem como uma deliberada visitação de elementos nucleares da música tonal (embora se encontrem desprovidos de um sentido funcional tradicional). No Exemplo 102 mostra-se a organização cordal do prelúdio da 15ª canção segundo três períodos de sensivelmente quatro compassos cada, onde ocorre uma evolução a partir de um ambiente luminoso, triádico Maior e diatónico³⁰⁷ (cc.1-4), através de uma secção intermédia duplamente Maior

³⁰⁷ Os acordes da pauta inferior são um enunciado incompleto da harmonia diatónica proveniente da 1ª canção – acorde de 4as sobrepostas com 2ª Maior interna.

e menor (cc.5-8), para uma atmosfera sombria (cc.8/9-12), cuja densidade cromática é responsável pelas escassas incidências de síncopas dos cc.10 e 12. A condução vocal dos acordes triádicos faz-se por deslizamento de graus próximos, apresentando-se o cromatismo (como se observa na redução cordal do exemplo) como um agente de dissolução das harmonias triádicas e respectiva conotação histórica —um processo de progressão harmónica saliente da canção, amplamente desenvolvido ao longo da secção C. A razão poética para tal opção encontra-se provavelmente subjacente ao sentido de despedida ou de afastamento contidos no verso *Nun ist wahr, dass sie für immer geht* (*Mas a verdade é que ela parte para sempre*)³⁰⁸, que alegoriza tanto o termo da crise emocional do personagem como o abandono definitivo do universo tonal. Exemplo 102:



A ritmificação do tema/motivo privilegia fórmulas rítmicas de tipo objectivante onde predominam células que, no corrente tempo *moderato*, impõem uma solenidade de *passacaglia* a todo o prelúdio. Apesar da aparente solidez que esta informação traz à narrativa, trata-se de uma música contemplativa, onde arranques de energia alternam com efeitos de suspensão. Um importante elemento descritivo consubstancia-se nos dois acordes do c.8, cuja origem remonta de novo à 11ª canção: acordes triádicos Maiores de Sol (Ré-Sol-Si) e de Fá (Fá-Lá-Dó), soando sem dissonâncias adjacentes. Estes acordes, em posição afastada entre si, repetem aproximadamente a relação intertonal Fá Maior/Mi Maior existente entre a harmonia de Fá-Dó-Lá e o acorde de tríade de Mi Maior na

³⁰⁸ O deslizamento da nota Dó# sobre o acorde de Si Maior na parte de piano do c.18 sob *Nun ist wahr* (*A verdade é que*) tipifica este princípio.

segunda inversão (Si-MI-Sol#) dos cc. 19-20 da 11ª canção (relação esta que está oculta nos cc. 2-4 da mesma canção), agora transposta para o eixo Sol/Fá. Exemplo 103:



A serenidade rítmica — dir-se-ia imobilidade — destes acordes, livres da tensão sincopática que sobre eles se exerce na 11ª canção, transforma-os em exemplares puros de um passado do qual a linguagem atonal do ciclo se despede sentimentalmente. A ausência de função harmónica e a posição afastada em que se encontram acentuam ainda mais a distância de registo entre estes objectos harmónicos, símbolos de uma beleza perdida, privando-os da coesão necessária que, como na arquitectura, teriam necessariamente que ter para suportar um peso estruturante. Assim, tombando sobre “relva apodrecida”, assumem um papel decorativo de *objects trouvés* no cenário musical. Podem legitimamente comparar-se a pedaços de colunas coríntias adornando um parque romântico, como era moda na Alemanha erudita do séc. XIX que moldou a sensibilidade de Stefan George.

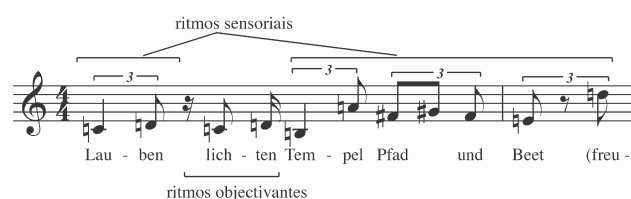
Enquanto que na 11ª canção as harmonias implícitas ao tema e acordes adjacentes são de natureza temático-cromática, na 15ª canção, à harmonia intrínseca à melodia do tema/motivo subjaz uma sequência de acordes diatónicos³⁰⁹ que provoca no conjunto uma nítida sensação de bi-tonalidade. Como se pode observar através do comportamento rítmico dos eventos melódicos e harmónicos em presença, enquanto que a síncopa surge logo no início do prelúdio da 11ª canção, no que se propõe ser uma deslocação geral do tempo presente da narrativa para um tempo de hipnose regressiva, na variante temática da 15ª canção, à excepção do c.1 (que é de resto morfologicamente objectivante), a melodia do tema define a sua harmonia intrínseca já no 1º tempo de cada compasso, sendo nestes pontos solidamente apoiada pelos acordes da mão esquerda. Em lugar do efeito de síncopa, surge assim um discurso rítmico cujo peso objectivante se poderá interpretar quer como

³⁰⁹ A interpretação dos acordes da pauta inferior dos cc.1-4 da 15ª canção como pertinentes ao vector diatónico deriva do facto de às notas Lá-Mi-Sol do 1º acorde se acrescentar o Ré da melodia da pauta superior, resultando o todo numa transposição do acorde motivico diatónico Lá-Dó-Ré-Sol da 1ª canção; em ambos os casos, os acordes contêm a sobreposição de 4as perfeitas que é típica do critério harmónico diatónico do ciclo.

referente a um poema cuja acção decorre principalmente num possível tempo presente, quer ainda como um sinal de superação da crise emocional que está na base da obra. Um apontamento de síncopa ocorre no 2º tempo do c.12 melodia que recupera a linha suspensa do baixo dos cc.5-6 da 11ª canção, preparando aqui também a entrada do canto que em ambas as canções se faz sobre a nota Réb (ou enarmónica Dó#). Exemplo 104:



Em ambas as canções a melodia de natureza temática articula-se sobre figuras rítmicas objectivantes, recriando um estilo recitativo imitativo da fala, e alternando com células rítmicas de tipo sensorial que, independentemente do conteúdo intervalar (diatónico no caso da 15ª canção, sobre a escala de Lá menor), assinalam as gradações de natureza imagética do texto. O c.14 de *Wir bevölkerten* inclui, pois, três tercinas simples e uma fórmula quaternária de tipo objectivante, no que constitui um bom exemplo do processo de ritmificação do canto adoptado ao longo de toda a canção: as tercinas predominam num quadro descritivo naturalista dominado pelas impressões vegetais e atmosféricas do lugar, enquanto que o recurso a fórmulas binárias/quaternárias de tipo objectivante serve para articular significados operacionais dentro da frase, ou ainda elementos físicos da cena. Por exemplo, no c.14, o ritmo objectivante afecto ao objecto arquitectónico *lichten tempel* (*templos claros*), reforçado pela incidência do Si no 2º tempo forte do compasso, opõe-se às tercinas que articulam as imagens difusas de *Lauben*, [...] *pfad und beet* (*Caramanchões*, [...] *senda e canteiro*). Exemplo 105:



Nos compassos seguintes (cc.15-16), novos exemplos não só deste processo referente ao ritmo do canto, mas também dos papéis atribuídos às partes vocal e instrumental, deixam ver como ao canto pode ser entregue um ritmo objectivante “duro”, em valoração do simples impacto auditivo de uma palavra que contém um significado móvel (*sie mit lächeln*, ou *ela com risos*), enquanto que o piano se encarrega de articular sensorialmente o significado mais imediato do verbo, invertendo-se os papéis logo a seguir em *ich mit flüstern* (*eu sussurrando*). Exemplo 106:

Na transição dos cc.21-22 ocorre novo exemplo desta permutabilidade rítmica. Porém, ao longo da canção, o canto assume maioritariamente um papel transmissor da dimensão sensorial do poema mais do que o de operador intelectual entre significados — o peso que os elementos sensoriais detêm no poema impediu que o compositor agisse de outro modo —, enquanto que ao piano foi atribuída uma função prioritariamente descritiva, havendo poucos mais casos de alternância binária/quaternária objectivante com ritmos ternários sensoriais a assinalar.

cc.19-31

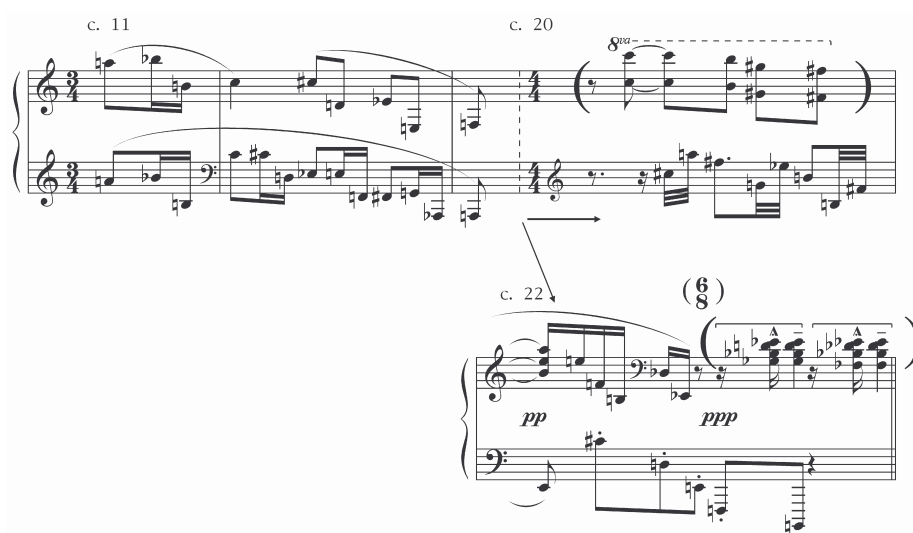
A partir do c.19 entra-se na parte mais coloristicamente descritiva do poema, inteiramente dominada por imagens extraídas a elementos vegetais do jardim e respectiva interacção com o personagem masculino. No discanto do piano, uma sequência quase ininterrupta de sextinas de semicolcheias entre os cc.19-28, integralmente anotadas em *stacatto*, descreve a sonoridade áspera de folhas secas em movimento rotativo que serve de pano de fundo aos diferentes passos da acção no jardim. As sextinas, que são um elemento rítmico sensorial por excelência, são formadas por uma pausa de semicolcheia e por cinco semicolcheias. A

sua estrutura intervalar alterna acordes diatónicos (Fá-Láb-Sib-Mib e Ré-Fá-Sol-Dó nos 2º e 4º tempos do c.19), com acordes mistos diatónico-cromáticos (Fá-Láb-Si-Mi, no 3º tempo do c.19), cujo modelo é transposto e variado ao longo dos cc.19-20, 23-24 e 27-28 através do alargamento ou compressão de meio-tom cromático das duas notas centrais. A mobilidade e complexidade da sequência proporcionam um suporte sonoro fluído conforme à actividade anímica desenvolvida no jardim³¹⁰. É interessante notar que o verso denunciador da identidade destas sextinas — *Mürber blätter zischendes gewühl* (*Folhas secas, segredante turba*, cc.25-26) — foi dotado, tanto no canto como no piano, de ritmos que as excluem, abrindo-se neste ponto uma clareira onde preponderam figuras rítmicas objectivantes, aí se situando uma reexposição temática transitória imitativa entre piano e canto. Tal facto explica-se pela necessidade de clareza definidora dessa mesma identidade, prescindindo então o compositor de uma fórmula rítmica que, de tão presente, resultaria redundante sob o texto do verso.

As sextinas de semicolcheias foram omitidas entre o 2º tempo do c.20 e o 1º tempo do c.23 para dar lugar a outros ritmos e motivos de natureza descritiva. Nos 3º e 4º tempos do c.20, na mão esquerda do piano, duas células de colcheia pontuada e duas fusas (com anacrusa de duas fusas) são uma variante da figura motívica da “gota de chuva” da 9ª canção, servindo os significados cadentes contidos em *Hohe blumen blassen oder brechen* (*Flores altas murcham ou quebram*). No desenho descendente de sétimas Maiores e trítono dos dois primeiros tempos do c.22, pode ainda ver-se um prolongamento do mesmo motivo, posicionado sob o tempo verbal *bricht* (*quebra-se*) do verso *Es erblasst und bricht der weiher glas* (*Empalidece e quebra-se o espelho de água*). O ritmo destas variantes, apesar de uma morfologia binária/quaternária que suscita afinidades para com a família objectivante, serve porém propósitos descritivos de tipo sensorial, para tal contribuindo o conteúdo intervalar cromático/cromático. No exemplo seguinte, compara-se a apresentação do motivo “da gota de chuva” da 9ª canção com as suas variantes em *Wir bevölkerten*.

³¹⁰ Hiller chama a este motivo *Zerstörungsmotiv* (motivo da destruição), identificando-o com a auto-destruição do jardim. Todavia, as 3as na base de cada acorde são características das harmonias que em outras canções sublinham conteúdos poéticos que exprimem movimento visual – *Der blick* (*O olhar*) da 4ª canção e *ungestalten schatten* (*sombras monstruosas*) da 12ª. Cf. *Entrückung*, etc., ob.cit., p. 110.

Exemplo 107:



Na segunda metade do c.22, surge na pauta superior do piano uma fórmula motívica de acordes, em dupla articulação, dentro de uma estrutura de sextina de semicolcheias (com início em pausa de semicolcheia), que dá origem a um *ostinato* descritivo das trôpegas passadas do Homem sobre a relva apodrecida (*Und ich trete fehl im morschen gras*). A sua apresentação sequencial, função descritiva visual e conteúdo intervalar cromático tornam estas células rítmicas exemplos adequados de ritmos sensoriais, apesar de se tratarem de células de dois pulsos, passíveis de se confundir com ritmos objectivantes. Sobrepondo-se à quarta célula do *ostinato*, reentram as sextinas de semicolcheias no 2º tempo do c.23, dando início a uma poderosa linha de carácter acelerador até ao clímax da secção C (1º tempo do c.25). No c.24 o *ostinato* de duplos acordes é interrompido dando lugar, na pauta inferior, a um tratamento rítmico variado de natureza objectivante (célula de semínima de duas colcheias e de semicolcheia, colcheia pontuada e duas semicolcheias), cuja razão de ser se encontra na natureza física e áspera de *Palmen mit den spitzen fingern stechen* (*Picado pelos dedos agudos das palmeiras*)³¹¹. O conteúdo intervalar destes acordes é cromático e misto diatónico/cromático, tendo Schönberg privilegiado a harmonia mista de trítone e 4ª com intervalos cromáticos

³¹¹ A sensação de dor física foi ainda reforçada pela colocação de acentos sobre os *stacatti* das sextinas que, no c.25, afecto ao clímax da secção C, se apresentam de forma mais fluída e insistente, agora sem a pausa inicial de semicolcheia.

adjacentes (2ª menor, 3ª menor e 3ª Maior), passando por gradações de meios-tons de acorde para acorde — um processo semelhante ao do preenchimento cromático das figuras motivicas em sextina de semicolcheias. É compreensível que a predominância do cromatismo nesta passagem derive da incidência do foco poético sobre o personagem masculino e suas tribulações. No 3º tempo do c.24 surge um novo *ostinato* de acordes cromáticos (3as menores e 6ª menor) que se circunscreve ao crescendo e diminuendo que ladeia o clímax. No 3º tempo do c.25, soa no piano e canto o tema/motivo da canção (ambos em registo grave), assinalando uma primeira reexposição que se prolonga fragmentariamente na voz superior do piano ao longo dos cc. 27-28 numa insistência de cariz clássico que é singular dentro do *Buch*.

O prolongamento da reexposição apresenta-se sob a forma de um intrincado jogo polifónico e rítmico que se vai dissipar apenas com o *molto ritenuto* do c.29. O c.27, ritmicamente o mais denso de toda a canção, é um exemplo consumado de sobreposição rítmica e motivica, onde na quadrifonia resultante da soma das três vozes do piano e do canto se acumula informação descritiva que é simultaneamente de carácter sensorial e objectivante. O verso *Jagen ruckweis unsichtbare händen* (*Mãos invisíveis empurram*, lit. “aos safanões”) foi ilustrado da seguinte maneira:

- a) os ritmos sensoriais ternários estão presentes no canto e na voz intermédia do piano, em sobreposição; o canto pulsa à unidade (semínima=semínima pontuada), descrevendo o movimento das “mãos invisíveis”, enquanto que as sextinas do piano à colcheia (1º e 3º tempos) se associam à descrição de movimentos rápidos de folhas.
- b) os ritmos sensoriais quaternários encontram-se na linha cromática descendente de semicolcheias da voz intermédia do piano (2º e 4º tempos, alternando com as sextinas e fundindo-se pontualmente com o ritmo objectivante descrito na alínea seguinte), e na sequência de figuras de colcheia e quatro fusas no baixo (importada da 11ª canção) sobre acorde misto de trítone, 4ª e 2ª Maior; estão associados aos significados de retrocesso ou de regressão implícitos a *jagen ruckweis* (*empurram*).

- c) os ritmos objectivantes limitam-se à voz superior do piano, tendo sido aplicados às quatro primeiras notas do tema³¹²; vêm associados ao conceito de invisibilidade das mãos, portanto algo que se prende abstractamente à essência impalpável do próprio jardim. Exemplo 108:

The image shows a musical score for Example 108. It consists of two staves: a vocal staff (top) and a piano staff (bottom). The vocal staff is in treble clef and contains the lyrics: "ja - gen ruck - weis un - sicht - ba - re Hän - de". Above the vocal staff, there are annotations: "ritmos sensoriais (binários/quaternários e ternários)" with brackets indicating groups of notes, and "ritmos objectivantes" with brackets indicating specific rhythmic patterns. The piano staff is in treble and bass clef, with a dynamic marking of *mf*. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is annotated with "ritmos objectivantes" and "ritmos sensoriais". Dashed lines connect the vocal notes to the piano accompaniment, illustrating the relationship between the two parts.

A quadrifonia prossegue até ao final do 2º tempo do c.29, ilustrando *Draussen um des edens fahle wände* (*Fora dos pardos muros do Éden*), num desenho conjunto descendente e desacelerador que é atravessado pela escala cromática descendente iniciada na voz central do piano do compasso anterior. Nesta passagem, as sextinas dão lugar a tercinas de colcheia; as células descendentes sensoriais de quatro semicolcheias desdobram-se em colcheias; e as fusas que convocam a associação vegetal de juncos vibráteis (v. 11ª canção, cc.13-15) desaparecem de cena, causando uma impressão geral de desertificação rítmica. Tanto a orientação descendente dos padrões melódicos como a desaceleração rítmica foram determinadas pelo sentido de expulsão ou de desaparecimento inerente ao verso *Draussen um des edens fahle wände* (*Fora dos pardos muros do Éden*). No c.29, após *wände* (*muros*), inicia-se no piano uma transição para a reexposição B2. O acorde misto de trítone e 4ª (Solb-Dó-Fá) liga-se ao motivo rítmico da *passacaglia* (Fá-Láb-Mi-Dó) no c.30, seguindo-se acordes de 3as menor, Maior e 4ª, que são variantes do modelo harmónico cromático adoptado em toda a secção C. A transição prolonga-se pelos cc.30-31 através do enunciado linear de acordes triádicos de Si menor, Lá menor e Sib

³¹² Esta colagem respeita a forma como o tema é enunciado na exposição (secção A1), predominantemente objectivante e assentando sobre os tempos fortes do compasso.

Maior (no baixo com reforço à 8ª), em dissonância com a harmonia triádica da pauta superior.

cc.32-51

A 2ª reexposição temática tem lugar nos cc.32-34, onde reina de novo uma sensação de politonalidade: Sib menor no canto após o Fá# do c.32; Sol menor e Ré menor na pauta superior do piano nos cc.32-33; acordes de 7ª da dominante no baixo, com fundamental em Sol, Lá, Mi e Dó. As palavras ambíguas do último verso — *Die nacht ist überwölkt und schwül* (*A noite está nublada e tépida*) poderão não dar a desejada explicação para a ocorrência do efeito de politonalidade que caracteriza tanto a exposição como a reexposição temática — o verso é conclusivo da narrativa e coroa a dissipação dos jardins como nuvens que sobreviveram ao desastre, quais vestígios de fumo. A razão de ser mais provável da sobreposição tonal deriva do facto de esta ocorrer entre acordes triádicos Maiores/menores (cromáticos) e acordes de 7ª (diatónicos), no *Buch* precisamente os símbolos harmónicos do masculino e do feminino. Esta sobreposição, que é deslizante na reexposição, ao contrário da “união primordial” que consta dos cinco primeiros compassos do prelúdio, poderá emanar de um subtexto ao qual sugestões de nova separação e de começo de um novo ciclo de vida não serão estranhas.

A transição para o poslúdio faz-se através da retoma das oitavas no baixo que, aproveitando a partícula de 2ª Maior presente na constelação de acordes diatónicos de 7ª do tema, criam uma zona de tons inteiros que perdura, em *ritenuto*, até ao c.39. A correspondência frequente entre tons inteiros e ritmos sensoriais explica que nos cc.30-38 dominem fórmulas rítmicas de tercinas de semínimas. Apesar das suas diferentes manifestações, que passam por uma sobreposição aceleradora de tercinas de semínima e de mínima no c.32 (preparatória da reexposição final com canto, em semínimas), é impossível não se interpretarem estes ritmos ternários como um elemento rítmico descritivo ambiental referente ao adjectivo *überwölkt* (*nublada*) do último verso. Nos cc.35-37, na voz superior do piano, dá-se uma possível recuperação da célula rítmica de *weinen* (a célula motriz da segunda parte do ciclo), em suporte do motivo temático da *passacaglia* que é formado por intervalos oriundos das três primeiras pulsações do c.9 (nos cc.35-36) e das notas do acorde misto de 4ª e trítono do c.6 (no c.37). A colagem da citação da referida célula “do choro” ao tema da última canção do ciclo faz pressentir que Schönberg, consciente ou

inconscientemente, tenha incluído uma furtiva alusão ao sofrimento físico na música que melhor serve como emblema da identidade secreta d’*Os Jardins Suspensos*.

A 3ª e última reexposição temática tem início no c.42, onde a melodia dos cinco primeiros compassos do prelúdio se apresenta em versão ritmicamente dilatada, comportando agora sete compassos. Em *fff*, num transporte de grandiloquência que não conhece paralelo dentro do ciclo, esta última reexposição temática surge como uma coda, encerrando a obra de forma assumidamente monumental. O último Wagner, mas sobretudo um vislumbre dos *Gurrelieder*, emergem do substracto orquestral que se pressente nos extensos dezassete compassos do poslúdio. A expansão rítmica do tema relativamente à sua forma original reflecte ainda uma concepção dramática dos factores “tempo” e “meio físico”, em livre curso da plasticidade permitida por uma visão onírica: no formato abreviado da exposição (secção A1), o espaço terreno delimita a área onde a acção poética decorre, isto é, o jardim entendido como lugar terreno; no poslúdio (A2), o formato rítmico aponta para uma espacialização do primeiro, a qual deriva da legenda do último verso do poema (o céu nublado e a atmosfera tépida), portanto um meio físico aéreo. Exemplo 109:

The image displays musical notation for two sections of a work. The top section, labeled '[Jardim, Meio físico, Temporalidade]', shows measures 1 to 17 in treble clef, 4/4 time. It features a melodic line with triplets and a longer note value. The bottom section, labeled '[Céu, Atmosfera, Intemporalidade]', shows measures 42 to 58 in bass clef, 4/4 time. It features a melodic line with triplets and a longer note value. A double-headed arrow connects the two sections, indicating a thematic relationship. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

2. Tipologia rítmica

As texturas rítmicas de *Wir bevölkerten* resumem-se a fórmulas compósitas de carácter objectivante que alternam com ritmos ternários de tipo sensorial, a ambos os tipos rítmicos se juntando apontamentos de síncopa. Do enfraquecimento da síncopa como referente autobiográfico das características do percurso “real” do personagem, resulta um discurso rítmico centrado na articulação de significados nucleares do poema sobre tempos fortes dos compassos, aos quais se adaptam sem dificuldade inúmeras ocorrências de ritmos sensoriais (por natureza igualmente conformes aos tempos fortes). Esta característica, associada ao facto de se recuperarem na canção diversificados objectos musicais de canções tão afastadas como a 7^a e a 12^a, para além das já citadas 1^a e 11^a, transformam a canção em análise num repositório de vestígios arqueológicos da narrativa, qual museu do próprio *Buch*, onde a memória predomina sobre a acção concreta. Tal conformidade serve perfeitamente de corolário à tendência rememorativa dominante da 3^a parte do ciclo, onde a acção musical é mitificadora da acção poética passada. Assim sendo, o enfraquecimento do papel da síncopa releva de uma postura menos autobiográfica do que anteriormente, logo de efeito atenuado no misterioso tempo “presente” da canção, assinalando duplamente o fim da caminhada do Príncipe errante e a pulverização do desejo passional a ela subjacente. O eclipse parcial da síncopa foi substituído pelo sobrepovoamento de ritmos de tipo sensorial, unificadores simbólicos de elementos naturais e humanos, daqui resultando uma espécie de “panteização” musical do cenário poético e das criaturas que o habitam.

2.1. Ritmos objectivantes

Nesta categoria rítmica se inscreve a tendência assimilatória de formas musicais arcaicas e respectivas estruturas rítmicas, notória a partir da 11^a canção, através do que o inconfessado naturalismo musical das canções vai dando lugar a um progressivo emolduramento iconográfico da personagem feminina, despojando-a de uma dimensão física tangível. Após a recuperação do ritmo de sarabanda na 12^a canção, da sugestão de barcarola na 13^a e da reformulação estilizada de uma fuga na 14^a, Schönberg, num gesto

sentimental de despedida, encerra o ciclo abraçando o Romantismo alemão de raízes wagnerianas do qual ele próprio é legítimo descendente. Para tal, transforma o motivo formante do ciclo num vasto tema principal, onde um jogo associativo politonal assenta sobre fórmulas rítmicas objectivantes que concedem uma solidez classicizante à composição. Estes ritmos reinam, portanto, ao longo da múltiplas reexposições temáticas e respectivo tratamento variacional, assumindo um papel não pequeno também na parte vocal. Consequentemente, a natureza intelectual da estrutura rítmica do tema revela-se como a mensagem derradeira do ciclo, articulando a super-identidade da obra, ou seja, a abstracção musical criativa no seu estado mais puro. A caminhada do Príncipe errante em busca do amor entende-se agora como um processo depurativo e estilizador do desejo físico, através do qual a paixão vai cedendo lugar à razão (ou a uma forma de transcendência iluminada), uma razão porém timbrada pelos aguilhões da memória. Neste periclitante gume passa o vulto de Schönberg, a um tempo vencido e vencedor das suas próprias emoções, decidido porém a comandar a “criação” no seu próprio destino. Tal como em canções anteriores (n.º 9, 10, 12, 14) as sílabas tónicas de palavras, que encerram significados nucleares da coordenada intelectual e objectivante do texto, recaem sobre os tempos fortes dos compassos, independentemente da morfologia intervalar de cada célula. O quadro seguinte inclui a listagem destas ocorrências:

<p style="text-align: center;">Ritmos objectivantes (incidência de sílabas tónicas)</p>	<p><i>be-<u>yöl</u>-ker-ten</i> (povoávamos) <i>a-bend-<u>düs</u>-tern</i> (crepusculares) <i><u>Lau</u>-ben</i> (Caramanchões) <i>[lichten] <u>tem</u>-pel</i> (templos claros) <i>beet</i> (canteiro) <i>sie</i> (ela)³¹³ <i>lächeln</i> (risos) <i>ich</i> (eu) <i>wahr</i> (lit. a verdade) <i><u>im</u>-mer</i> (sempre) <i><u>blu</u>-men</i> (flores) <i>bricht</i> (quebra-se) <i>glas</i> (espelho) <i>[ich trete] fehl</i> (tropeço, lit. em falta) <i><u>mor</u>-schen</i> (apodrecida) <i><u>fin</u>-gern</i> (pontas, lit. dedos) <i><u>blät</u>-ter</i> (folhas) <i><u>un</u>-sicht-ba-re</i> (invisíveis) <i><u>draus</u>-sen</i> (fora) <i><u>e</u>-dens</i> (do Éden) <i><u>fah</u>-le</i> (pardos) <i><u>wän</u>-de</i> (muros) <i>nacht</i> (noite) <i>ü-ber-<u>wölkt</u></i> (nublada) <i>schwül</i> (tépida)</p>
--	--

³¹³ Em rigor, a palavra *sie* encontra-se sincopaticamente deslocada uma colcheia após o 2º tempo forte do c.15 mas, no piano, o assunto musical (na 1ª reexposição temática) a que o texto serve de legenda assenta solidamente na 3ª semínima do compasso.

2.2. Síncopas

Com presença subtil na canção, as síncopas aplicam-se na descrição naturalista de elementos específicos do poema. Se se considerar a pausa inicial de semicolcheia no início de cada sextina de semicolcheias como sendo de natureza sincopática, as texturas de sextinas trazem a síncopa para a descrição da folhagem em movimento rotativo. Assim sendo, neste tratamento rítmico poderá recolher-se algum paralelismo com as passadas ansiosas iniciais do viandante que entra no território dos jardins e inicia a narrativa “sob o escudo denso da folhagem”, reeditando a projecção de qualidades humanas no universo vegetal dos jardins. A reforçar esta interpretação está o reforço agógico da sincopação das sextinas de dois pulsos (pausa de semicolcheias+semicolcheias+semínima) dos acordes repetidos dos cc. 22-23, descritivos das passadas do protagonista masculino caminhando sobre relva em desintegração.

Há uma ocorrência singular de síncopa na canção que não se inclui na categoria descritiva. Trata-se da linha sincopática de acordes na pauta superior dos cc.30-32, a qual age como factor de intensificação emocional da frase musical, conduzindo à 2ª reexposição temática (a última com canto), isto é, o epílogo do poema.

Síncopas	<i>lichten</i> (claros) <i>flüstern</i> (murmurar, sussurrar) <i>gewühl</i> (turba) <i>ruckweis</i> (lit.aos empurrões ou safanões) <i>hände</i> (mãos, afecto a invisíveis) <u>movimento rotativo afecto a:</u> <i>Mürber blätter</i> (Folhas secas) <i>Palmen</i> (Palmeiras) <i>stechen</i> (lit. picam)
-----------------	---

2.3. Ritmos sensoriais

São dominantes na parte cantada da canção (secções B1-C-B2), prolongando-se após as últimas notas do canto em ilustração de uma imagem atmosférica. A predominância dos ritmos sensoriais é compreensível num ambiente poético inteiramente circunscrito ao quadro naturalista do jardim, pese o estilo lendário com que o George o concebeu. Nesta família rítmica predominam as células ternárias sobre as quaternárias — estas últimas apenas de acção local e servindo a imagem de fragilidade de flores altas que se quebram, e a sugestão sonora e visual de folhas de palmeira que mãos invisíveis agitam com crueldade. Ao canto foram entregues figuras de tercinas simples, no que pode se constatar de novo a herança da 11ª canção, onde a tercina se identificou com o carácter rememorativo ou sonhado da narrativa. O piano tem a seu cargo a parte de leão no que toca aos efeitos ilustrativos do poema, através das múltiplas figuras ternárias que incluem tercinas de mínimas, de semínimas, de colcheias e sextinas de semicolcheias. A motricidade que as sextinas propagam, tendencialmente em *ostinato*, entronca na tradição do primeiro Romantismo alemão, sobretudo em algumas texturas schubertianas imitativas de elementos naturalistas aquáticos e aéreos, estilizando a natureza na sua microtemporalidade fenomenológica³¹⁴.

Ritmos sensoriais	<i>lauben</i> (caramanchões) <i>pfad und beet</i> (senda e canteiro) <i>freudig</i> (felizes) <i>ich</i> (eu), em antecipação de <i>flüstern</i> (lit. murmúrio) <i>hohe</i> (altas) <i>brechen, bricht</i> (quebram, quebra-se) <i>weiher glas</i> (espelho de água) <i>Und ich trete fehl im morschen gras,/</i> <i>Palmen mit den spitzen fingern stechen./</i>
--------------------------	--

³¹⁴ V. por exemplo, *Wohin*, a 2ª canção do ciclo *Die Schöne Müllerin*, onde a textura rítmica do piano é imitativa do curso do ribeiro).

<p>Ritmos sensoriais (continuação)</p>	<p><i>Mürber blätter</i> (E eu tropeço em relva apodrecida,/ Picado pelos dedos agudos das palmeiras./ Folhas secas)</p> <p><i>Jagen ruckweis unsichtbare hände</i> (lit. mãos invisíveis empurram)</p> <p><i>edens fahle wände</i> (os muros pardos do Éden)</p> <p><i>Die nacht ist überwölkt und schwül.</i> (A noite está nublada e tépida.)</p>
--	--

Conclusões

A presente Tese defende a existência de uma correspondência directa entre três famílias rítmicas-tipo e três planos de significados semânticos no ciclo de canções *Das Buch der hängenden Gärten* de Arnold Schönberg e Stefan George. Aos três tipos rítmicos foi atribuída a designação de ritmos objectivantes, sincopados e sensoriais, uma catalogação que se reporta aos significados semânticos dos poemas, respectivamente, da ordem do concreto (intelectual ou objectivo, dentro da oração), do emocional e das sensações. Para cada uma das quinze canções em estudo adoptou-se uma metodologia de trabalho que, começando por uma análise global ao nível estrutural, harmónico e intervalar, se prolonga por uma catalogação das correspondências entre tipos rítmicos e significados poéticos — estes últimos entendidos não apenas como informação semântica em sentido restrito, mas também como referentes de um substracto menos imediato do plano textual (por exemplo, a linha de significados do foro emocional, de natureza fortemente autobiográfica, onde se projecta muito da pessoa de Schönberg). A designação aplicada a cada uma destas categorias rítmicas constitui uma proposta de entendimento da metodologia em si mesma e, como tal, deverá ser vista mais como um instrumento de descodificação das relações íntimas entre música e texto do que como uma teoria rítmico-semântica. Nesta perspectiva, a consideração dos tipos rítmicos aproxima-se do conceito de “representação musical” que o filósofo Peter Kivy expõe em *Sound and Semblance* (v. Cap. I, pp. 22-25), entendendo-se formulações e texturas rítmicas como utensílios de articulação, descrição e ênfase dos textos utilizados pelo compositor na composição. A teoria das representações musicais de Kivy pareceu mais adequada à obra em análise do que os instrumentos da semiótica comparada entre música, linguagem e literatura desenvolvida por Jean-Jaques Nattiez em *Musicologie générale et sémiologie*³¹⁵, os quais agem a partir de associações subjectivas entre significados musicais e significantes emocionais. Tal associação seria dificilmente verificável na primeira grande obra atonal do Ocidente, a cuja linguagem os principais arquétipos da sensibilidade comum — estados de

³¹⁵ V. NATTIEZ, Jean-Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*. Christian Bourgois, Paris, 1987. Também de referir o artigo “La signification musicale” in *Musiques II – Les Savoirs Musicaux*, Actes Sud/Cité de la Musique, Marselha, 2004, pp. 256-289; a distinção que, no artigo, Nattiez faz entre “significações musicais intrínsecas” e “significações musicais extrínsecas” aproxima-se todavia da divisão entre “representações musicais” e os “retratos musicais” de Kivy (pp. 265-272).

alma como a alegria e o desespero, ambientes bucólicos ou rituais, por exemplo — só hipoteticamente se adaptariam. Por esta razão, a observação das relações entre ritmos e palavras desenvolveu ao longo da investigação um alinhamento tão objectivo quanto possível entre modelos rítmicos e famílias de significados extra-musicais, estabelecendo-se relações entre ambos os campos numa base funcional e aprioristicamente não interpretativa de emoções. Isto vai de encontro ao facto de muita da informação semântica que se reporta ao foro emocional ter sido rítmicamente articulada por formulações objectivantes devido à sua função objectiva e operacional dentro de frases e orações. Como exemplo, entre muitos possíveis, as células pontuadas de semínima e colcheia da parte vocal da 8ª canção (*Wenn ich heut*) que articulam *trauerflöre* (*véus do luto*, c.7) e *fieberheissen* (*febril*, c.17), reportando-se directamente a significados de ordem indiscutivelmente emocional, receberam um suporte rítmico de tipo objectivante que apresenta as palavras como elementos concretos do texto poético; remotamente, é a coincidência entre a referida célula rítmica e o ritmo arquetípico de marcha fúnebre que empresta aos significados em questão — num contexto rítmico saturado por ritmos sensoriais e sincopados — uma conotação emocional em subtexto.

A correspondência entre o espectro rítmico tripartido que a investigação propõe e os três planos de significados semânticos prolonga-se parcialmente por uma segunda linha de correspondências: a dos critérios intervalares, responsáveis pela formação de um esquema igualmente tripartido de harmonias. Harald Kaufmann, num artigo de análise dedicado à 1ª canção do ciclo, identificou três vectores intervalares em presença na canção, vigentes para todo o ciclo — o cromático, o diatónico e o de tons inteiros³¹⁶ — que constituem a base da organização do novo pensamento harmónico de Schönberg, surgindo como uma resposta possível à crise dos finais da harmonia funcional tradicional. A presente investigação detectou também a existência de uma associação primordial destes critérios (ou vectores) intervalares às três famílias rítmicas-tipo que se mantém parcialmente válida ao longo de todo o ciclo. Na 1ª canção, que é cronologicamente uma das últimas da composição mas onde Schönberg encerrou dados vitais para a decodificação da substância simbólica da obra³¹⁷, a primeira manifestação de ritmos sincopados coincide com a exposição do material formante cromático (piano, cc.1-7), os ritmos objectivantes surgem pela primeira vez em associação com material melódico

³¹⁶ V. Cap. I, p. 18.

³¹⁷ V. Cap. IV, *Introdução* [à 10ª canção] e *enquadramento simbólico*, pp. 310-332.

diatónico (canto, cc.8-11) e o episódio principal com ritmos sensoriais da canção circunscreve-se a uma passagem que se inicia por um processo transpositivo segundo o critério de tons inteiros (piano, c.13), terminando com a citação linear desta chave transpositiva (piano, c.16). Tal correspondência, verificável em grande parte da 1ª canção, sofre alterações profundas ao longo do ciclo, pelo que a aliciante colagem inicial entre cromatismo e sínkopas, rítmica objectivante e diatonia e, finalmente, ritmos sensoriais e tons inteiros, dá lugar a frequentes permutas entre tipos rítmicos e critérios harmónicos. No entanto, as qualidades de serviço imediato do texto, quer na parte vocal quer no piano — a relação íntima entre palavra e ritmo musical —, mantêm-se praticamente intactas ao longo das quinze canções, independentemente das harmonias em jogo, quer se trate dos ritmos da parte vocal, quer do piano³¹⁸. Esta permanência é apenas verificável quando se analisa a obra integralmente e não só canções avulsas, ou ainda grupos de canções ligadas entre si por afinidades de elementos construtivos (como o núcleo que integrava o provável projecto inicial de ciclo que Schönberg concebeu, reunindo as canções da 4ª à 8ª).

A substituição da harmonia tonal e respectivas funções por novos critérios de organização sonora operada por Schönberg, no início da fase que discutivelmente se designa por “atonalismo livre”, teve um impacto muito maior do que os processos rítmicos que a acompanharam. Do mesmo modo, o método schoenberguiano de composição motivico, a partir de um enunciado de base que encerra um núcleo de intervalos determinante para toda a composição (*Gestalt*, ou forma básica que concentra a identidade da composição), e o implemento da variação transformativa herdada de Wagner, mereceram ao longo do séc. XX muito mais atenção do que o *modus operandi* de Schönberg a respeito do suporte rítmico da nova música. Para tal secundarização contribuiu a escassez de informação da autoria do próprio Schönberg que, na sua abundante produção ensaística, sempre privilegiou a harmonia e a forma em detrimento do papel do ritmo. O ensaio *Brahms the Progressive* é revelador da concepção rítmica schoenberguiana: o ritmo é uma “função” operativa da linguagem musical, contribuindo para a inteligibilidade da ideia do mesmo modo que a métrica na prosa e na poesia possibilita a articulação (e, conseqüentemente, a apreensão lógica) dos conteúdos

³¹⁸ A escrita tendencialmente unitária de ambas as partes resulta da preocupação consciente de Schönberg em conseguir uma tal homogeneidade na composição que, a partir de cada detalhe, se revele a essência mais profunda do todo. A este propósito v. o ensaio da autoria de Schönberg intitulado “The Relationship to the Text” (1912), in *Style and Idea*, p.140.

semânticos)³¹⁹. Esta visão sóbria da função do ritmo na música explica o facto de a ruptura para com a harmonia tonal tradicional e respectivas funções internas não ter sido acompanhada de um gesto equivalente no plano rítmico, ao entrar-se na primeira fase do pós-tonalismo. Pelo contrário, a filiação de Schönberg nos processos de ritmificação de Wagner (a variação rítmica, em suporte das necessidades de extensão da “melodia infinita”) e nos modos de organização frásica e periódica de Brahms (criação e ruptura de padrões de expectativa auditiva e obnibulação de barras de compasso) revelam fortes traços de continuidade relativamente a um passado recente. Num plano mais afastado, encontra-se no discurso rítmico de Schönberg a preocupação com a vigência da antiga aliança grega entre ritmo musical e ritmo prosódico, a qual fazia emanar o primeiro de uma estilização da fala humana.

A atenção que a “prosa musical” schoenberguiana mereceu por parte de Carl Dahlhaus, por exemplo³²⁰, comprova indirectamente que se Schönberg ao entrar nos caminhos do atonalismo se quis libertar da “ditadura dos períodos de oito compassos” e, à imitação de Wagner, criar um discurso “naturalmente” assimétrico, livre de circunlóquios e de repetições, ao nível da articulação da palavra cantada manteve, porém, a dialética entre *arsis* e *thesis* que a Retórica antiga encerra, respeitando consistentemente a métrica prosódica, prolongando vogais e inserindo acentos sincopáticos nas texturas rítmicas sempre que a expressão musical intrínseca do texto assim o exigia. Neste contexto, as três famílias rítmicas que integram a tipologia proposta pela presente investigação poderão encarar-se de um modo alternativo ao que foi apresentado no Cap. I: um tronco ou ritmo principal, eminentemente subordinado à prosódia dos poemas — os ritmos objectivantes — do qual os ritmos sincopados e os ritmos sensoriais emergem como ramificações ou “figuras de retórica rítmica”³²¹. O rigor métrico dos versos de George e a sua cadência quase monótona ajudam a pôr em evidência a intervenção de Schönberg a este nível, permitindo a observação nítida da “representação prosódica” que o compositor deles fez, para além das múltiplas alterações e adaptações da estrutura dos poemas à estrutura musical que foram assinaladas ao longo das análises, criando a partir de uma matéria-prima quase neutra um discurso prosificado e caprichoso, de contornos incomensuravelmente

³¹⁹ In *Style and Idea*, p. 399.

³²⁰ In *Schoenberg*, ob. cit., pp. 13-27.

³²¹ Esta imagem não está implícita uma proporção da importância que os três tipos rítmicos detêm ao longo do ciclo.

livres à primeira vista. Esta liberdade é, porém, muito mais aparente do que real e contradiz o que Schönberg afirma no ensaio dedicado às relações da música com o texto. Nele, a convocação de Schopenhauer, para quem “o compositor revela a essência mais íntima do mundo e exprime a mais profunda sabedoria através de uma linguagem que a sua razão não compreende”³²², ao que se acresce a afirmação de que uma canção brotava naturalmente “da sonoridade inicial do poema”³²³, ocultam uma preocupação quase obsessiva com a fiel imitação do texto (aqui desempenhando o ritmo um papel fundamental, como a investigação procurou demonstrar). Carl Dahlhaus procurou justificar esta discrepância, isolando o acto involuntariamente criativo, por um lado, do resultado formal final, por outro, tendo Schönberg rejeitado “uma expressividade presa a dados empíricos e biográficos [...], pelo menos no sentido estético dos resultados”. Por outras palavras, a inspiração encontrar-se-ia finalmente subjugada a um juízo estético consciente. E acrescenta:

O expressionismo, tal como Schönberg o entendia, é o oposto do realismo psicológico: independentemente da forma como se compreendem em termos psicanalíticos aquilo que *Erwartung* ou a *Klavierstück* op. 11 n.º 3 libertam, mesmo que uma qualquer linguagem hermenêutica as tente tornar compreensíveis, é certo que não se trata de uma expressão biográfica individual — pelo menos, segundo a auto-interpretação de Schönberg -, mas de uma parte daquilo que Schopenhauer entendia por “vontade”. [...] A música que no seu artigo “A relação com o texto” Schönberg pretende que possua uma superioridade estética e metafísica relativamente à poesia [a música vocal], é uma forma de expressão na qual o compositor ultrapassa os limites do seu Eu, para atingir uma região que se situa para além do indivíduo.³²⁴

Se não está em discussão o facto de a transcendência dos limites do Eu, para utilizar a expressão de Dahlhaus, resultar de um encontro metafísico entre um impulso que, nascendo de um poema, encontra a sua moldagem última e sublime na forma que o compositor consciente ou inconscientemente lhe confere, já o labor empregue na optimização deste processo — a magnificação do sentido do texto — é empiricamente verificável. Tais são as conclusões que se podem retirar da triagem rítmica feita ao longo da investigação.

³²² In *Style and Idea*, p. 142.

³²³ Ibidem, p. 144.

³²⁴ “La relation avec le texte”, in *Schönberg*, p. 281-2.

a) Ritmos sincopados

Em primeiro lugar, os ritmos sincopados, que matricialmente estão associados ao vector intervalar cromático e que nas 1ª, 11ª e 15ª canções articulam o tema/motivo do ciclo, reportam-se sistematicamente a uma carga informativa dominada por imagens de uma sexualidade divergente ou infrutífera (por exemplo, os jactos de água e os regatos que correm e se perdem, na 1ª canção), pelo desejo alado de perseguir um único fim (ou *eines*, 2ª canção), pela atracção, indecisão e recuo perante o olhar da Mulher (4ª canção), pela dúvida (5ª canção), pelo choro (6ª e 7ª canções), pela alternância entre angústia e esperança (7ª canção), pelo sofrimento psicossomático do desejo físico não correspondido (8ª e 9ª canções), não faltando a este quadro a mimese da respiração humana durante um hipotético estado de excitação sexual (10ª canção), nem sucessivas metamorfoses de um amor truncado que é rememorado ao longo das cinco últimas canções. Lawrence Kramer afirma que a estranha relação amorosa que atravessa a narrativa poética, através da música de Schönberg liberta um apetite que tem tanto de extremo como de passivo, de castrador e de masoquista, sendo a leitura que o compositor fez dos versos de George “consistente com a inexorável e trágica visão da sexualidade que molda as obras vocais expressionistas seguintes, *Erwartung*, *Die glückliche Hand* e *Pierrot Lunaire*”³²⁵. Tendo o ciclo d’*Os Jardins Suspensos* sido escrito durante a crise conjugal que afectou o casal Schönberg em 1908-9, ver-se no personagem masculino da narrativa traços de um auto-retrato musical do próprio Arnold Schönberg (o que não foi desde o início uma prioridade da investigação), não reduz a obra a um produto final prosaico. Pelo contrário, esta projecção vem apenas confirmar as capacidades do criador em romper com os limites da dor real, usando da “mais profunda sabedoria”, que Schopenhauer recomendava, para “tocar a essência mais profunda do mundo”. A esse âmago só se chega através de um exercício rigoroso de auto-reconhecimento, ao que Schönberg não se terá esquivado.

A observação da morfologia e funcionamento dos ritmos sincopados permitiu trazer-se uma nova luz ao desenho macroestrutural da obra, através daquilo a que, nos termos da investigação, se chamou movimentos de aceleração e desaceleração rítmica³²⁶. Trata-se de binómios caracterizados por corresponderem a movimentos de intensificação

³²⁵ V. *Music and Poetry*, ob. cit., p. 161-166.

³²⁶ V. Cap. II pp. 120-127.

das texturas rítmicas (e o seu contrário), quase sempre regulados por pulsações contínuas ou descontínuas de síncopas, e que convergem para, e divergem, de pontos-chave dos poemas, no seu conjunto definindo estruturas musicais que nem sempre seguem a estrutura poética. Situando-se em cada um destes pontos de convergência significados poéticos determinantes dos picos de intensidade emocional da acção, coincidentes com clímaxes principais e secundários, nos limites de cada um dos braços dos binómios encontra-se o seu oposto, isto é, significados de carga neutra ou dispersiva.

Na análise da 1ª canção, o Gráfico 2 (Cap. II, p. 124) exemplifica estas duas ordens de significados, plasmando ambos a imagética simbólica respeitante aos dois personagens da narrativa poética. Assim, o significado para o qual converge o segundo movimento de aceleração rítmica (o primeiro decorre em pausa vocal) é uma metáfora do elemento masculino e do seu tipo de sexualidade — a imagem das estátutas de pedra (*Fabeltiere* ou *Animais fantásticos*) que expellem jactos de água (*Strahlen*); o terceiro movimento de aceleração converge para a imagem das flores do castanheiro (*kerzen*) que vieram iluminar os ramos das árvores (*das gesträuch entzünden*), ou seja, uma metáfora da sexualidade feminina tal como George a apresenta no seu ciclo de poemas, inatingível e indisposta à satisfação do desejo que anima o Homem. Opondo-se a estes dois núcleos emocionais da acção, nos extremos dos binómios de aceleração e desaceleração encontram-se os significados *Unterm schutz* (*Sob o escudo*, respeitante à folhagem ou escuridão inicial da narrativa), os verbos *eilen* (“correr”, relativo a regatos que se perdem) e *teilen* (“dividir”, referente a águas que *brancas formas* separam), indicadores de não-acção ou de acção dispersiva. Em seguida, o alinhamento destas duas famílias de significados permitiu estabelecer-se, a partir da 1ª canção, uma coordenada de “pontos altos” e outra de “pontos baixos” da acção, servindo o gráfico estrutural de *Unterm schutz* (Gráfico 2, Cap II, p. 124) de modelo para a proposta de apreciação da estrutura geral do ciclo (Gráfico 5, Cap. IV, p. 313), pela qual se constata que a mesma dialética, entre núcleos convergentes da acção e pontos de fuga ou dispersão, subjaz *grosso modo* a cada grupo de cinco canções. Deste modo, os três grupos de canções que integram o ciclo completo reflectem uma ampliação da estrutura da 1ª canção, servindo esta de microcosmos da obra final. Esta leitura da estrutura do ciclo diverge daquela que foi proposta por Theodor Adorno, em 1959, no *Posfácio* da edição Insel do op. 15 de Schönberg, adoptada pela musicologia subsequente,

que via no ciclo uma estrutura bipartida com o vértice na cesura que ocorre após o final da 8ª canção (*Wenn ich heut*)³²⁷.

O comportamento da síncopa serviu ainda de ponte para o estudo das afinidades existentes entre importantes traços musicais do *Buch* e a *Winterreise* de Schubert, mormente através das 5as canções de cada um dos ciclos, que em ambos os casos inauguram “segundos actos” dentro dos ciclos. Se nos planos da estética musical — a proposta de filiação do ciclo de Schönberg na tradição do lied romântico — e dos conteúdos poéticos tais afinidades haviam sido já detectadas por Adorno no referido *Posfácio*, o levantamento dos sinais de emulação intencional do ciclo de Schubert e a profundidade do aproveitamento de alguns dos seus referentes musicais no contexto pós-tonal schoenberguiano estava por fazer. Deste modo, na sequência da análise da 5ª canção do *Buch* (*Saget mir*), apresenta-se no Cap. III uma leitura comprada dos eventos que se reportam ao ciclo de Schubert, tanto ao nível dos poemas como da morfologia musical, no que constitui uma ramificação da investigação originalmente proposta.

b) Ritmos objectivantes

Em segundo lugar, os ritmos objectivantes, que fazem a sua entrada na 1ª canção aliados à motívica diatónica — e esta aliança permanecendo válida em numerosas passagens do ciclo —, reportam-se a toda aquela informação semântica que torna compreensíveis tanto as coordenadas espaço-temporais da narrativa como a operacionalidade de elementos-chave da sintaxe. Para além disto, em conjugação com acordes e motívica de natureza diatónica, os ritmos objectivantes suscitam associações com as qualidades do segundo personagem do ciclo — a Mulher, entrevista como ser superior e inalcançável —, assim se estabelecendo uma dicotomia entre síncopas/elemento masculino e ritmos objectivantes/elemento feminino³²⁸. Abundantes ocorrências entre rítmica objectivante e diatonia apoiam esta possibilidade. Por exemplo, na 1ª canção, para além do primeiro enunciado melódico diatónico (canto, cc.8-10), que a abordagem mitológica exposta no início do Cap. IV sugere reportar-se à escuridão primordial que antecedeu a

³²⁷ Ob. cit., pp. 120-127.

³²⁸ Trata-se de uma convergência parcial. Não será demais frisar que os três tipos rítmicos só parcialmente mantêm a associação matricial com os vectores harmónico-intervalares.

criação (uma plausível alegoria do útero feminino), acordes diatónicos (piano, pauta inferior, cc.17-18) suportam a alegoria da fecundidade consubstanciada na imagem das flores do castanheiro; no termo da 2ª canção (cc.12-13), o motivo de *eines* (um fim, um objectivo, isto é, a Mulher desejada) é diatónico; na 3ª canção, a entrada no recinto sagrado onde a Mulher reina como sacerdotisa faz-se sobre acordes diatónicos (piano, pauta inferior, cc.1-3); na 5ª canção, a submissão do Príncipe à Mulher, plasmada na imagem da face que ele lhe oferece como apoio do seu pé, ocorre sobre uma reiterada resolução cadencial diatónica (a relação Ré-Sol no baixo, cc.15-18); na 6ª canção há acordes diatónicos sob a informação poética referente aos sentimentos contraditórios desencadeados pela atitude fria da Mulher (*Serviço e paga, licença e interdição*, pauta superior, cc.8-11) onde a rítmica objectivante dos acordes se encontra sincopaticamente deslocada sob a acção da síncopa “masculina”; na 10ª canção, um significativo momento de convergência entre diatonía, rítmica objectivante e atributos femininos reside nos primeiros acordes dos cc.29-30, onde se consubstancia a comparação do hálito das plantas (alegórico da intimidade da Mulher) a frutos dos campos celestes; no termo da 11ª canção, no piano, o desenho simétrico divergente de oitavas sobre intervalos de 4ª e de 5ª emoldura um momento em que o Homem e a amada permanciam longamente lado a lado; na 15ª canção, na referência directa à Mulher que parte para sempre (*Nun ist wahr, dass sie für immer geht*), o acorde do c.18 é diatónico.

Se a associação entre diatonía e rítmica objectivante é frequente no ciclo, e se a relação entre esta e uma imagética feminina suscita uma visão deificadora da Mulher como objecto tanto de veneração como de desejo inatingível, não se pretende, porém, propôr que nesta projecção feminina se encontrem traços biográficos precisos de Mathilde Schönberg. É possível que a encenação musical da 1ª canção, à luz do mito cosmogónico babilónico do Gilgamesh, a tal induza mas trata-se de uma hipótese exploratória que decorre de uma linha secundária da investigação, apresentada no seguimento do enquadramento histórico-cultural da obra. O principal a reter da triagem rítmica é que os ritmos que, segundo a tipologia proposta, se chamam de objectivantes, incidem sobre a linha de informação física e intelectual dos poemas e sobre elementos operacionais da oração. A sua lista é extensa: a moldura física da 1ª canção (o escudo denso da folhagem, ramos e corolas, estrelas e flocos, regatos, estátuas de pedra, formas brancas) e os seus verbos nucleares (cair, nevar, proclamar, correr, iluminar e dividir); na 2ª canção, é a vez de bosques paradisíacos,

campos floridos e pórticos, para além do críptico objectivo que anima o personagem masculino em si (*eines* ou *um fim*) e dos verbos suceder, trocar e perseguir; na 3ª canção, o espaço da acção (o caminho, o recinto), o rosto e as mãos postas do Neófito e os verbos explicativos dos movimentos múltiplos que no poema desencadeiam a acção (entrar ou penetrar, mover, vacilar, servir, eleger e poupar); na 4ª canção, de novo o contexto físico (as grades de ferro, o olhar da Mulher e seus sinais, o pé ou passada do Homem e o verbo chegar); na 5ª canção, o caminho, rosas e violetas, o verbo colher e o rosto do Homem servindo de escabelo para o pé da amada. A partir da 6ª canção, o cenário poético interioriza-se e a informação espacial delimita o quadro psicossomático do personagem masculino. Assim, em *Jedem werke* receberam ritmos objectivantes os elementos que permitem avaliar do estado mental atormentado do personagem (estar morto para todo o trabalho) e todos aqueles sinais que, irradiando da Mulher, o confundem (licença e interdição, serviço e paga), para além da única informação temporal concreta de que o poema dispõe (a fria e branca aurora avança).

A interioridade da informação física aprofunda-se na 7ª canção, articulando os ritmos objectivantes o substantivo “palavras”, o verbo “alternar” e toda a informação retórica incluída na anáfora que envolve os quatro últimos versos do poema (à excepção do substantivo “lágrimas”, que sofre uma distensão sincopática de natureza emocional). Na 8ª canção é a vez das coordenadas físicas do desejo sexual concreto do Homem: o corpo da Mulher, os fios da sua alma que se rasgam se ele, febril, nesse dia não puder tocar-lhe; o verbo indicador de fadiga física “apoiar-se” e os significados funéreos *véus do luto* e *tanto mal*. Na 9ª canção, de novo os elementos físicos afectos ao jogo de opostos que o poema encerra foram ritmificados de forma objectivante (*árido e pálido deserto*, opondo-se à *chuva de uma gota de água* e a *refrigério*), para além dos significados “duros” que inauguram o ambiente psicológico do poema (sorte áspera) e do predicado “ter que carecer”. Inaugurando o terceiro grupo de canções, os ritmos objectivantes de novo incidem maioritariamente sobre objectos e exteriores da cena poética. Na 10ª canção, vêm associados à descrição do canteiro de flores que serve de alegoria aos órgãos genitais femininos: o canteiro e sua disposição, espinhos negro-púrpura, cálices, esporos, fetos, frutos doces, campos celestes e a metáfora da respiração das plantas; relativamente ao modo como o canteiro é observado pelo Homem, refira-se ainda a expressão “contemplar com demora”. Na 11ª canção, apesar de a acção poética se reportar a uma memória que

evolve como que resgatada a um transe hipnótico, a sinalética de lugar e tempo (*por detrás do portão florido; a meu lado; permanecias longamente*), o verbo-chave “lembrar” ou “recordar” (que estabelece a ligação com a memória recuperada) e o substantivo “delícias” (a matéria rememorada) mereceram ritmos objectivantes. Do mesmo modo, na 12ª canção, os elementos físicos do cenário (*fundos prados; parede; areia branca*) e a informação concreta referente a “mãos” e “sangue quente”. Na 13ª canção, o ponto central do terceiro e último grupo de canções, concebido sob a égide da memória e da regressão, escasseiam os ritmos objectivantes numa cena predominantemente fluída e rotativa. Apesar disso, elementos da oração explicativos da acção — logo, intelectuais ou operacionais — tais como *contra um, e rolas como se, para que tu e vejo que se*, foram articulados através de subtis intervenções de rítmica objectivante. Na 14ª canção, este tipo rítmico surge de novo em suporte de toda a informação física da acção; a partir do verso inicial (*Cessa de falar*), surgem “folhagem”, “marmelos maduros”, “trovoada”, “luzes”, “brilho” e “passos” (dos destruidores). Na 15ª e última canção do ciclo a listagem das ocorrências de ritmos objectivantes é extensa, pelo que se referem os casos mais significativos. Quanto a elementos de cenário, há templos, canteiros, flores, folhas, agulhas invisíveis (de palmeiras), relva apodrecida, os muros do Éden e a noite nublada e tépida; o mesmo se passa com os verbos “povoar”, “tropeçar” e “quebrar”, que sintetizam a acção contida nas secções B1 e C da canção, e com os substantivos “risos” (B1) e “a verdade” — significado do qual irradia toda a secção de desenvolvimento da canção, na qual se assiste à fragmentação dos jardins.

c) Ritmos sensoriais

Os ritmos sensoriais abrem uma terceira linha de significados semânticos no espectro rítmico das canções, reportando-se consequentemente à informação poética que evoca estímulos captados pelos órgãos dos sentidos. A correspondência entre ambos os pólos é firme, pelo que a lógica interrelacional rítmico-semântica sai reforçada da triagem. No plano harmónico, há uma convergência específica entre tons inteiros e os ritmos sensoriais, embora estes surjam de igual modo associados ao cromatismo e à motívica diatónica e, neste último caso, apenas em raros momentos. Os exemplos mais substanciais

da colagem da rítmica sensorial aos tons inteiros reportam-se às metamorfoses da água — um fio condutor que perpassa ao longo de todo o ciclo —, entre estes destacando-se: na 1ª canção a ilustração de *jactos de água* e de *regatos queixosos que correm*; na 8ª canção, o *refrescamento* (aliado ao significado de “suor” que se depreende de *fieberheissen* ou *febril*); na 9ª canção, a *chuva de uma gota de água*; finalmente, na 13ª, os tons inteiros encontram-se substancialmente presentes na parte vocal das secções A1 e A2, isto é, as partes da canção que delimitam a cena junto ao rio.

A listagem de ocorrências de ritmos sensoriais, independentemente do contexto harmónico em que se encontram, é também considerável. Na 1ª canção, para além do já citado efeito visual dos jactos de água, estes ritmos articulam os lamentos que *mansas vozes proclamam* e a descrição instrumental naturalista do efeito visual de *pequenos regatos que correm*. Na 2ª canção, é a vez da descrição da complexa imagem de *tanques de peixes brilhantes onde esguios bicos de cegonham frizam*; o mesmo tipo rítmico, tanto no canto como no piano, aplica-se em seguida à ilustração de um bando de pássaros de cor mate, voando sobre telhados pontiagudos em direcção ao horizonte. Na 3ª canção, dominada por ritmos objectivantes, este tipo rítmico está associado apenas aos verbos “mirar” e “olhar”; não obstante, trata-se de um contributo importante, indiciando o facto de toda a acção decorrente entre os dois personagens acontecer olhos nos olhos. Na 4ª canção, a presença dos ritmos sensoriais é mais relevante, consubstanciando precisamente os três focos principais da acção — os verbos “arder”, “reparar” e “ajoelhar”. Na 5ª canção não há ritmos sensoriais a assinalar, estruturada que está a canção sobre um padrão rítmico de *Ländler*, tendo-se Schönberg escusado a ornar a estrutura rítmica através de passagens ilustrativas de tipo naturalista. Na 6ª canção, de novo são imagens, se bem que interiorizadas, que recebem articulação rítmica sensorial (*imagens que fogem sem cessar*), bem como o substantivo *sinnen* (*pensamento*, também possível na acepção de “sentidos”) e, daí decorrente, a expressão [*contigo*] *tecer novos diálogos*. Na 7ª canção, num ambiente poético dominado pela angústia da solidão e do amor rejeitado, os ritmos sensoriais têm um papel de peso, articulando o próprio emblema da canção — *Medo e esperança*. A partir daí, seguem-se os significados “assaltar”, “alargar”, “afastar” e “desejo impetuoso”, para além do suporte rítmico dado ao verbo “chorar” e à ênfase retórica com que o personagem nega tanto *repouso e sono* como *consolo amigo*. Na 8ª canção, devido à inclusão de uma partícula sensorial no próprio motivo da canção, a sua presença é dominante ao longo da

intensa secção reexpositiva, derivando da aposição dos significados “febril” e “refresco” (ou “refrescamento”); receberam também ritmificação sensorial o significados “tanto mal” e o verbo “sofrer”, em princípio de conotação emocional, mas por Schönberg traduzidos ritmicamente de forma a realçar a dimensão sensorial do sofrimento físico. Na 9ª canção, as secções de desenvolvimento e reexpositiva encontram-se dominadas pela motricidade libertada pelo motivo da *chuva de uma gota de água* — uma expressão que desde o seu enunciado se encontra articulada por uma formulação rítmica sensorial, por excelência. Na 10ª canção, no ambiente floral do canteiro/metáfora da *genitalia* feminina, os ritmos sensoriais articulam os atributos de cálices que “se erguem”, que estão “salpicados de esporos”, de fetos “aveludados” que se “inclinam”, para além de suportarem a descrição colorística de plantas “verde-água” e de campânulas “redondas e brancas”. Na 11ª canção, em plena regressão onírica, as impressões abundam e, como tal, a rítmica sensorial, ilustram os significados de hálito, olhos, delícias sonhadas e a comparação dos personagens a “frágeis juncos”. Nesta canção, dois versos inteiros foram desta forma ritmificados no canto e parcialmente pelo piano: *Ambos mudos começámos a tremer/ Quando ao de leve nos tocávamos*. Na 12ª canção, a imagem do “sangue quente” que é “engolido” pela areia branca, que se encontra no final do poema e que está provavelmente na origem da partícula sensorial do motivo formante da canção, determinou uma textura rica em impressões sensoriais — “sombras monstruosas” que amarinham pelas paredes, o verbo “acalmar” (referente a ímpeto sexual) e o substantivo “fontes” que os amantes acariciam. Na 13ª canção, trata-se inclusivamente do tipo rítmico dominante, encontrando-se os ritmos sensoriais no cerne da canção central do grupo subordinado à regressão da memória do Homem. Versos inteiros ou parcelas substanciais de versos foram ritmificados de forma sensorial, tanto no canto como no piano, em suporte de uma cena eminentemente visual e, dir-se-ia, descrita musicalmente de forma impressionista. Para além do tempo verbal “apoias-te”, referente à posição da Mulher relativamente ao salgueiro, seguem-se as qualidades da árvore (*salgueiro prateado*) e a encenação do personagem feminino (*com as agudas pontas de teu leque/ Cobres a tua cabeça como que de raios/ E desfia, [...] brincando com as tuas jóias*). O Homem e o elemento que o circunda — a água — foram também descritos de forma a valorizar a visualidade da informação: *Eu estou no barco, sob a coberta de folhas/ [...] em vão te convidei para que subisses.../ Vejo os salgueiros [...] ainda mais se inclinam/ E flores, perdidas na corrente*. Na 14ª canção dá-se a inclusão de

formulações objectivantes (particularmente as células pontuadas) numa matriz rítmica ternária que, pela sua rotatividade e por pertencer a canção ao grupo rememorativo final de canções, remete a acção para um plano impressivo da acção “real”. Deste modo se poderão interpretar como tendo sido ritmificados de forma sensorial os significados “esmagar”, “passos” e “brilho” (ou luz errante). Por se apresentarem de forma sequencial, as quiálteras de quatro semicolcheias (canto, cc.7-8) e as figuras com tercinas de semicolcheias (piano, idem) foram incluídas nesta categoria da tipologia, reportando-se a um episódio plenamente descritivo e de natureza visual — o estremecer de asas de libélulas. Ao piano cabem ainda dois apontamentos naturalistas, um auditivo e outro visual, que discutivelmente se aceitam como ritmos sensoriais por ilustrarem em subtexto os significados de “trovoada” (c.8) e “luzes” (ou “relâmpagos”, c.9). Na canção final, tal como nas 11^a e 13^a canções do ciclo, de novo a rítmica sensorial prepondera num quadro totalmente afecto à descrição de efeitos visuais. Assim, a esta categoria pertence a articulação de caramanchões, senda e canteiro, de flores altas, do espelho de água, do adjectivo “felizes” e do substantivo “murmúrio” (ou “sussurro”). Há também substanciais fragmentos de versos que ilustram grande parte da acção: *E eu tropeço em relva apodrecida, Picado pelos dedos agudos das palmeiras./ Folhas secas [...] que mãos invisíveis empurram/ [Fora d’] os pardos muros do Éden./A noite está nublada e tépida.*

Esta triagem vem relativizar a assunção de que a Schönberg repugnava o naturalismo em arte e de que a sua estética derivava da máxima setecentista segundo a qual é o compositor que se exprime a si próprio na sua obra, de uma forma “poética” e não “mecânica”³²⁹. Refuta ainda a ideia propalada pelo próprio Schönberg de que, na aliança entre a música e o texto, quer se trate de música vocal ou de uma obra programática, “a música não ilustra o texto”, antes o concebe como “uma metáfora daquilo que a música verdadeiramente diz”³³⁰. Dada a inexistência de provas documentais que confirmem a relação específica entre famílias de significados poéticos ou semânticos e tipos rítmicos, e dado ainda o silêncio do próprio compositor sobre uma eventual subdivisão dos ritmos utilizados em categorias, resta considerar que a sua abordagem neste aspecto permanecia em grande parte intuitiva e, logo, que os seus processos de ritmificação do texto derivavam de operações inconscientes. O estado actual da Psiconeurologia musical não está,

³²⁹ Termos utilizados por Dahlhaus em “Schönberg et la musique à programme”. V. *Schoenberg*, pp. 150-1.

³³⁰ Ibidem.

infelizmente, ainda suficientemente desenvolvido para poder explicar as razões porque ocorrem correspondências como as que existem, por exemplo, entre padrões rítmicos sequenciais (tendencialmente repetitivos, aos quais pertencem os ritmos sensoriais) e imagens ou sensações. As experiências que têm vindo a ser feitas nesta área desde os anos 70 ainda privilegiam a concepção da música como um todo, nelas não se fazendo separações entre os diversos elementos constitutivos do fenómeno musical e reacções específicas do cérebro humano³³¹. De qualquer forma, a metodologia aplicada aos ritmos do op. 15 de Schönberg revela que é possível chegar-se a uma percepção mais íntima das relações entre texto e música do que através de uma abordagem concebida sobre um mero entendimento geral do texto como “carácter lírico geral”, segundo a expressão de Goethe, que venha desacompanhada de uma observação exaustiva da articulação rítmica de cada palavra. Foi na convicção de que só a partir da fixação de tipologias rítmico-semânticas é possível obterem-se resultados satisfatórios no estudo das micro- e macro-estruturas de composições com texto que a presente proposta metodológica foi concebida, esperando-se que tal possa vir a contribuir para a abertura de novas perspectivas analíticas dos reportórios vocais.

³³¹ Sobre este assunto, v. PERETZ, Isabelle - “Le cerveau musical”, in *Musiques II – Les Savoirs Musicaux*, ob. cit., pp. 293-320.

II Parte

O espaço e o tempo são grupos de transformações possíveis; dadas as transformações, eles são o espaço e o tempo destas transformações.[...] O tempo é um sistema de inclusões e exclusões: a inclusão duma identidade que se transporta para o meio de diversidades que se excluem umas às outras. Escolhemos a inclusão e as exclusões? — Teremos um sistema de tempo. Escolhemos outra inclusão e outras exclusões? — Teremos outro sistema de tempo.

Leonardo Coimbra³³²

Poderá encarar-se a presente dissertação, apesar das suas duas frentes de trabalho, como uma experiência unitária. Se a invenção musical, reportando-se a um suporte teórico cujo fio condutor, é a trama de relações existentes entre ritmos e planos de significados semânticos (o assunto da investigação), o corpo de composições apresentado constitui um estudo livre sobre as possíveis implicações técnicas, estéticas e sensoriais decorrentes da manipulação do tempo musical enquanto suporte do drama dos sons. As palavras de Schönberg que servem de introdução à edição de 1924 das *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas* op.9 de Webern constituem um depoimento perturbador:

Enquanto que a brevidade destas peças é seu eloquente advogado, tal brevidade pede igualmente defesa. Pensemos no grau de auto-negação necessário para tanto encurtar uma longa história. Podemos sempre lançar um olhar sobre um poema, uma mirada numa novela. Mas sugerir uma novela com um simples gesto, ou felicidade através de uma lufada de ar que se inspira: tal concentração existe somente quando a auto-indulgência emocional está ausente no mesmo grau.³³³

A brevidade como manifestação última da eloquência, ou a designação através do silêncio, representa uma ruptura com a perspetivação tradicional do tempo da narrativa

³³² COIMBRA, Leonardo - “A existência de Deus”, in *Dispersos III – Filosofia e Metafísica*. Editorial Verbo, Lisboa, 1988, p. 115.

³³³ In *Style and Idea*, pp. 483-4.

musical que se enraizou solidamente nas mentalidades ocidentais ao longo dos períodos histórico-musicais do Barroco e do Romantismo. Sobretudo durante o Romantismo, verifica-se um alargamento do quadro físico temporal da narrativa musical em consequência da acção libertadora da Revolução Francesa e das novas possibilidades de expressão de si próprio que ela trouxe ao compositor. Se já em muitas das sinfonias de Mozart e Haydn é perceptível a vocação expansiva (dir-se-á mesmo subversiva) de certos temas e respectivo tratamento, sobretudo ao longo de primeiros e quartos andamentos, com Beethoven a ideia de "desenvolvimento" musical torna-se paradigma de uma nova postura social e vai condicionar a percepção de tempo e espaço narrativo por mais de um século. Depois de Beethoven, Wagner e os grandes sinfonistas da Europa Central — um escol que engole o próprio Schönberg da primeira fase criativa, bem como Alban Berg — reforçarão este movimento do “tempo largo” musical, se aqui se permite a colagem à célebre definição dos tempos históricos segundo Ferdinand Braudel. Livre da matriz social do Antigo Regime (deixando-se de parte as suas variantes regionais) e da asfixiante falta de mobilidade que afligia o artista criador pré-revolucionário, o homem do século XIX é o homem de todas as utopias. O seu trabalho é o de herói, crente na bondade última da sua produção, qual manifestação viva do credo de Rousseau e dos demais filósofos franceses do Iluminismo. O artista romântico torna-se, por assim dizer, a voz da Enciclopédia. Se em Mozart o suspiro do indivíduo pela criação livre estava condenado a manifestar-se de forma críptica e a sua deividência tinha que passar por duras provas de contenção e sublimação, depois de uma leitura do *Faust* de Goethe o compositor do século XIX pode chamar a si o protagonismo criacionista do Bem e do Mal e, em certa medida, assumi-lo publicamente. Há um novo deus no Olimpo e este chama-se *Indivíduo*; este substitui uma semi-deusa que se chamava *Ordem*.

O tempo largo da narrativa musical foi precedido e sucedido por outros entendimentos e outras conotações do tempo do discurso musical. A polifonia da Renascença e a era pós-tonal tocam-se em vários pontos, residindo o que nos interessa nos tipos de percepção, direcção, tratamento e duração do discurso, enfim, o tempo do drama. Webern fundamentara já nos polifonistas flamengos muitos dos seus processos formais de construção. E, em sentido lato, pode-se observar como a música religiosa dos sécs. XV e XVI se serviu de técnicas e de formas que permitiram aos compositores eternizar o valor da palavra divina, construindo as suas missas e motetes de forma a que o ouvinte fizesse

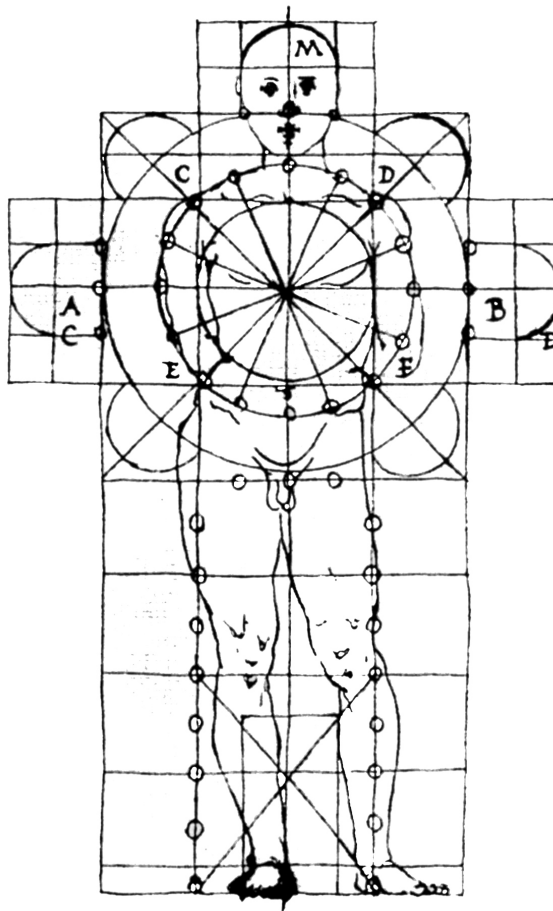
delas a mesma leitura circular e ascendente que a vista faz ao contemplar uma cúpula de igreja a partir do seu interior. Esta música elogia a palavra, não uma narrativa: é Deus suplantando a História. Define-se um efeito (e afectos decerto também) de modo estático, sendo a sua dinâmica a de evolução e mutação gradual, não a de corromper a ideia musical para a transformar. Tempo e ritmo estão ao serviço das ideias de imanência e onisciência divinas e formam como que as coordenadas de uma rota espiralada em direcção à luz. Só a acção conjunta do novo género — a ópera — e a evolução fervilhante da música instrumental para virtuosos irá romper com as perspectivas do *continuum* renascentista do tempo musical, impondo-lhe uma evolução eminentemente laica.

Por outro lado, ao aproximar-se o século XX, sintomas vários prenunciam a crise da harmonia funcional, dentro de um sistema que reinou por mais de trezentos anos. Liszt e Debussy registaram impressões musicais que são verdadeiras vivências de situações-limite em termos de forma, de harmonia e de discurso. Largas pinceladas bastam para sugerir o todo; o discurso musical imita as imagens dos pintores impressionistas, onde impera uma recusa modernizadora de retórica. O prazer, a luminosidade, a alienação alucinante, a procura de sensações musicais exóticas extra-europeias ditam a moda, abreviando o discurso musical e banindo a arcaica dialética da forma-sonata. Pela mão de Debussy e de Stravinsky, e depois pela de Schönberg, o protagonismo da ideia musical programática cede a desenvolvimentos totalmente novos e inesperados, pelo que cada compositor, por vezes em cada obra, estabelece novos parâmetros e define um vocabulário também ele único. Tal como nas artes plásticas o figurativo degrada-se em abstracção e a tonalidade deixa de ser o veículo por excelência da expressão do Eu com o que o ouvinte confortavelmente se identificara até então. Os caminhos da auto-expressão tornam-se mais complexos de seguir e o compositor vê-se obrigado a explicar em público as especificidades do seu idioma. Uma percepção unânime de tempo musical com carácter progressivo e substancialmente construtivo desfaz-se durante o primeiro quartel do século XX, perante uma encruzilhada de opções. O tempo musical torna-se o tempo da ideia/objecto musical, numa aproximação às definições de Pierre Schaeffer³³⁴. Não querendo isto dizer que o significado próprio de tempo musical tenha deixado de ser um referente nos caminhos da nova música, ele torna-se, sim, mais plástico na medida em que

³³⁴ V. SCHAEFFER, Pierre – *Traité des Objects Musicaux*. Éditions du Seuil, Paris, 1966, pp.261-7.

o compositor agora pode até utilizar tempos diferentes, articulando-se em simultâneo numa mesma obra, tal como faz Ives.

Foi a busca deste tempo plural e dinâmico — vocacionalmente dramático — que esteve na origem das três obras que a seguir se apresentam. São elas: o ciclo de canções *Non Altro* (1999) para tenor, piano e electrónica, sobre textos e poemas de Michelangelo Buonarroti; a ópera de câmara para 4 vozes solistas, coro de câmara e ensemble orquestral *Melodias Estranhas* (2000/2001) sobre libreto de Gerrit Komrij; e a obra para coro de câmara a capella *Quatrains du Secret Estude* (2002) sobre textos de Michel de Nostredame. Esta trilogia articula-se segundo uma imagem³³⁵ conhecida dos teóricos da arquitectura do Alto Renascimento italiano, segundo os quais as proporções do corpo



humano estavam na base da espacialização do edifício a construir. Se se tomar como exemplo de planta para a igreja ideal a figura desenhada por Francesco di Giorgio para uma igreja florentina, vê-se que a cabeça se inclui na área das operação sacramentais — a

³³⁵ Francesco di Giorgio. Planta ideal de igreja. Florença, Biblioteca Nazionale, Cod. Magliabecchiano, fol. 42v.

ábside, onde se situa o altar-mor, longe da vista dos fiéis; os braços estendem-se como símbolo visível da vocação crística do edifício no seu abraço ao mundo a partir de um centro irradiador do amor divino — o cruzeiro; por último, os membros inferiores deste corpo humano e tectónico desenham-se ao longo da área destinada à congregação dos fiéis —a nave — que, entrando e saindo pela porta principal, estabelecem a relação física entre o espaço onde o ritual se ensina e o mundo das coisas terrenas. Este conceito figurativo forneceu, pois, a ideia matriz sobre o modo de organização da trilogia vocal. Trata-se de três obras distintas, não só sob o ponto de vista formal, como também quanto às relações internas dos seus elementos constituintes. As relações voz/instrumento e solistas/tutti, as línguas utilizadas, a concepção interna de tempo da narrativa musical (e até mesmo a vocação ambiental de cada uma das composições) têm características específicas, não tendo havido uma vontade extra-musical de formar entre estes corpos uma junção forçada no intuito de decalcar virtualmente da ideia gráfica de Di Giorgio. Nem se procurou fazer corresponder directamente a música à arquitectura, porque a substância íntima e o dimensionamento formal e técnico de uma composição de sons só colateralmente se poderá comparar a uma manifestação artística de outro género. O apelo aos sentidos, à imaginação e à memória afectiva do ouvinte que a audição de um trecho musical desencadeia pode sim, no seu todo, ser percebido como uma reacção morfo-sensorial única. Mas esta experiência não se pode repetir num contexto em que, por exemplo, em vez de se ouvir música se percorre o espaço interno de um edifício. Porém, frequentemente, a estimulação emocional e cognitiva inerente à fruição de uma obra de arte transporta consigo elementos de informação que, conjugados com as funções da memória, activam um processo de organização criativa inteiramente novo e autónomo. É assim que se neutralizam as hierarquias entre as artes e que todas fazem sentido, afinal, entre a multiplicidade de direcções que cada uma parece tomar para si. Foi este, portanto, um caminho por entre linguagens, que de um modo faseado revela as suas identidades próprias.

A primeira das três peças que integram a trilogia destina-se a um trio formado por voz (tenor), piano e electrónica. Corresponde à cabeça do desenho de Francesco di Giorgio. Os textos de Michelangelo utilizados em *Non Altro* provêm da edição das *Rime e Lettere di Michelangelo*, organizada por Paola Mastrocola (Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1992). No ensaio que precede a edição exaustiva dos escritos de Michelangelo, pode ler-se que o material manuscrito não obedece em si mesmo a qualquer tipo de ordem, sistema ou cronologia, sendo que o livro das *Rime*, tal como hoje se lê, é fruto de um trabalho de reconstrução filológica iniciado no séc.XIX por Grimm, Guasti e Frey, e fixado na edição de 1960 de Enzo Noè Girardi, cuja cronologia Mastrocola respeitou (*Rime e Lettere*, pp. 9-10). A ausência de datas é também comum às cartas; presume-se que Michelangelo escrevia as suas cartas num dado momento e que esperava, anos até, pela ocasião mais propícia para as enviar. Por outro lado, os desenhos e projectos que cobria de versos possibilitam, em alguns casos, uma datação objectiva de alguns dos seus poemas. Temos assim em presença versos e fragmentos de cartas que cobrem aproximadamente meio século, versos e cartas esses que foram dedicados e enviados a pessoas diferentes, com propósitos muito diversificados e que nos permitem fazer viagens no tempo em sentidos opostos. Apesar da sua multidireccionalidade, divisam-se temas recorrentes por entre esta vasta produção, que põem a descoberto um personagem multidimensional, a um tempo complexo e banal, um homem cujo drama existencial se assemelha ao de tantos outros. Muitas hipóteses de trabalho têm oferecido os poemas de Michelangelo a compositores — a temática renascentista neoplatónica do reencontro anímico e da perfeição estética é uma fonte inesgotável de inspiração para músicos e artistas no geral. Em *Non Altro*, as temáticas dominantes são o tormento que o envelhecimento representa para um artista em apuramento crescente dos seus sentidos, a obsessão pela beleza física e o perfeccionismo profissional do mestre arquitecto, tudo isto coroado pela procura incessante de absolvição *post-mortem* para uma conduta de vida pouco cristã. No desenho de Francesco di Giorgio, os conteúdos de *Non Altro* correspondem à mente e ao olhos da figura humana, decalcada sobre a inquietude de Michelangelo. Para uma melhor

³³⁶ Encomenda da Fundação Casa de Mateus, composta em 1999 e estreada em abril de 2000 no Concertgebouw de Amesterdão. Intérpretes: Marcel Beekman (tenor), Hans Adolfsen (piano) e A. Chagas Rosa (operação de electrónica). Partitura editada por Fermata Editora, Porto, 2004.

compreensão da subtil e fantasiosa escrita poética do genial artista, reportemo-nos Mastrocola:

A poesia de Michelangelo não vale, e assim não deve ser lida, como mero reflexo do platonismo do seu tempo, isto é, como transcrição em verso dos temas de uma doutrina filosófica. Isto seria fazer de todo o livro michelangesco o tratado poético de uma teoria da arte. E mesmo se tal leitura se fez, justa e proficuamente, tendo produzido alguns dos mais eruditos livros sobre a poesia de Michelangelo, é talvez mais interessante, no seio de um discurso que se queira literário, notar como uma doutrina — o neoplatonismo, neste caso — contribuiu para determinar uma maneira de fazer poesia, um estilo, isto é, tenha agido não já como reportório temático de escrita mas como método de escrita. [...] A “visão interior” do Michelangelo artista e poeta, para além destas bases neoplatónicas e pertinentes ao *stilnuovo*, afirma-se segundo uma prerrogativa sua bem precisa: é multiforme, produzindo variantes de uma só ideia. O olho ‘vê’ muitas imagens porque as representações da mente são infinitas. [...] O próprio fulcro do processo criativo está em efectuar infinitas variações sobre um tema. Michelangelo, atento mais do que ninguém aos jogos da imaginação, segue e favorece as múltiplas imagens da mente, símbolos de uma pluralidade baseada sobre o movimento, sobre uma evolução das formas no tempo.³³⁷

Em respeito por esta pluralidade referida por Mastrocola, cada canção foi provida de textos compósitos, extraídos a poemas e cartas diversos, utilizados na íntegra ou em parte, formando o todo das cinco canções como que um hipotético diário. As fontes têm datas diferentes, abrangendo cerca de quarenta anos da vida do seu autor, não se tendo recorrido a uma colectânea completa de poemas, por exemplo, circunscrita a uma só data ou período. Critérios de forma musical moldaram a utilização dos textos, tendo-se eliminado frases que obstavam à fluidez do discurso e alinhando-se fragmentos dispersos de versos em blocos que melhor servissem a estrutura das canções. Como consequência, a continuidade musical de cada canção prevalece sobre a descontinuidade poética, no respeito total pela pontuação e grafia dos originais. Assim sendo, a 5ª canção (...*dolce stanza nell'interno...*) é aquela que melhor espelha o espírito fragmentário dos textos. Todavia, a forma musical reflecte o mesmo esquema tripartido que aparece nas restantes canções do ciclo: ladeando uma secção central, durante a qual o piano e a electrónica se entrelaçam em figuras rápidas e ritmicamente instáveis, a primeira e terceira secções

³³⁷ Ob. cit., p. 19.

expõem e reexpõem os elementos temáticos, rítmicos e harmónicos formantes da canção pelo que, ao longo do ciclo e ao nível da estrutura, faz plenamente sentido falar-se de exposição, desenvolvimento livre e reexposição. Surge nesta conformidade um paradoxo que ajudará a entender melhor quais os elementos e essências chave da 5ª canção: se sob o ponto de vista do texto esta canção é a mais descontínua de todas, quanto ao discurso musical e seus elementos, é das mais unitárias. Uma mesma textura (ou texturas aparentadas entre si) serve partes poéticas díspares, conferindo-lhes unidade discursiva, isto é, alinhando-as segundo os períodos mais representativos da forma musical. Se uma canção nasce quase sempre a partir do estímulo poético de um texto, não é menos verdade que o tratamento musical do texto desenvolve forças autónomas que vão tomando conta do discurso conjunto, muitas vezes uniformizando conceitos poéticos e ideias aparentemente distantes entre si, reunindo-as dentro de um mesmo tecido musical unificador.

A utilização restrita de fontes sonoras confere ao ciclo um carácter, de certa forma, privado, mas ao qual não falta uma vocação espacial mais abrangente. Foi para se obter esta espacialização sonora que a electrónica foi o meio escolhido, funcionando como um prolongamento do piano (ao qual está estruturalmente agregada), fundindo-se com as texturas do instrumentos nas 2ª e 5ª canções. O piano e a electrónica formam no seu conjunto uma mole sonora que evoca um instrumental maior daquele que é realmente utilizado. A electrónica não expõe material construtivo autónomo, antes transforma e amplia conteúdos pertinentes ao piano. E se o piano (aliás como a voz) não deverá ser amplificado, o seu alter-ego electrónico sofre transformações operativas. As saídas sonoras correspondentes à electrónica devem dispor-se e pontos remotos da sala de modo a conferir ao duo piano/voz uma função centralizadora, lançando em redor deste núcleo informação auditiva que clarifica de uma forma quase subliminar o conteúdo do texto cantado. Dada a relação música/espço arquitectónico subjacente a este projecto, fui levado a investigar não só aquilo que a ortodoxia dos teóricos da arquitectura renascentista italiana apontava como a via ideal, mas também as reacções dos espíritos ditos livres que, ao tempo, já contestavam essas premícias. E encontrei na figura de Michelangelo o modelo mais evidente de reacção aos ditames da proporção pura. Numa das suas cartas, Michelangelo enumera aquilo que julga ser essencial na concepção e articulação de espaços arquitectónicos (e elementos decorativos dos mesmos) e que se pode resumir na criação de uma ilusão de óptica, com o intuito de animar o edifício com o mesmo tipo de funções

orgânicas de um corpo humano vivo:

Quando uma planta consta de partes diversas, todas aquelas de uma mesma qualidade e quantidade hão-de ir adornadas do mesmo modo e de uma mesma maneira, e de igual forma aquelas partes correspondentes (por exemplo, partes que se compõem por simetria especular, como os quatro braços iguais de São Pedro). Mas quando a planta muda completamente de forma, não só é lícito, mas também necessário, modificar por completo a decoração, assim como as suas partes correspondentes; não há-de haver limitações aos meios (que se podem eleger à vontade como requeira a decoração); analogamente, o nariz, que é o centro da cara não há-de estar dominado por qualquer dos olhos, mas uma mão está obrigada a ser como a outra e um olho como o outro por respeito aos lados [do corpo] e suas correspondências. E certamente os membros arquitectónicos dependem dos membros humanos. Quem não fôr um bom mestre da figura [humana] e, sobretudo da anatomia, não poderá entender nada disto.³³⁸

2 — *Melodias Estranhas*³³⁹

Michelangelo supera as teorias das proporções dos seus contemporâneos através da paixão pela ideia relativa de verdade visual, condimentando o equilíbrio formal com o reforço de traços e o exagero de certas partes do desenho, de modo a que o espectador se deixe impregnar pela temática emocional do ambiente arquitectónico em que circula. Esta é uma postura que decerto abre o caminho em direcção às estéticas barrocas, mormente através das suas intervenções nos planos para a Basílica de São Pedro em Roma, que se tornaram conhecidas em toda a Europa³⁴⁰. Daí que faça sentido prolongar a trilogia por um corpo de maiores dimensões, cujos conteúdos reflectam o turbilhão das paixões humanas, situando-se na zona do cruzeiro da igreja a área de conflito entre razão (direito e poder) e emoção (livre arbítrio e criatividade) que é o assunto central da ópera *Melodias Estranhas*. Esta conformidade conceptual materializa-se numa obra vocal e instrumental que reúne e

³³⁸ Carta dirigida ao Cardeal Rodolfo Pio da Carpi em Roma (1557-1560?). In *Rime e Lettere*, pp. 634-4.

³³⁹ Encomenda conjunta da Casa de Música (Porto) e do Onafhankelijk Toneel (Teatro Independente) de Roterdão. Obra estreada em Dezembro de 2001 no Stadsschouwburg de Roterdão no encerramento do evento “Porto e Roterdão, Capitais Europeias da Cultura em 2001”. Intérpretes: Henk Smit (baixo), Luís Rodrigues e Hugo Oliveira (barítonos), Benoît Boutet (tenor) e David Cordier (contratenor). Remix Ensemble e coro de câmara de 12 vozes sob a direcção de Stefan Asbury. Partitura editada pela Fermata Editora, Porto, 2002.

³⁴⁰ ACKERMAN, James - *La Arquitectura de Miguel Angel*. Trad. Rafael Fontes. Celeste Ediciones, Madrid, 1986, pp. 25-41.

separa a um só tempo. Três etapas da vida de Damião de Góis — a juventude, a maturidade e a velhice — evoluem cronologicamente, apenas para se perceber que a sua vida desenha um círculo quase perfeito: de Lisboa parte, a Lisboa regressa; a epopeia de uma vida de viagens diplomáticas e de estudo termina onde começa, num meio hostil e mesquinho, mortalmente avesso à mudança e ao ecumenismo. Simão Rodrigues, padre jesuíta seu contemporâneo e antigo colega de estudos, torna-se o algoz de uma vida brilhante em busca de saber, pela qual passaram, entre muitos outros, Lutero, Dürer e Erasmo. O libreto aborda três momentos da vida do personagem Damião de Góis, articulando-se em três actos:

I acto — *Lisboa, 1523, uma sala lateral do Paço Real*

Um coro de cantores flamengos ensaia um madrigal. Damião de Góis acaba de assistir ao cerimonial de uma embaixada de países africanos ao Rei de Portugal. Está extasiado. A música e o movimento no cais enchem-no de euforia e de expectativas. O jovem Cardeal Dom Henrique partilha da excitação sobre mundos maravilhosos até então desconhecidos, que se vão abrindo aos portugueses de descoberta em descoberta. Também o jovem monge Simão Rodrigues acaba de visitar o rei. Damião e Simão divergem profundamente nas suas interpretações sobre o olhar de Dom Manuel na presença da embaixada. Damião acha que o Rei vê longínquos países exóticos e um futuro dourado mas Simão, por sua vez, pensa que Dom Manuel ficou confundido por música tão bizarra que não deveria existir. Dom Henrique revela a Damião que aprouve ao Rei nomeá-lo a ele, Damião, para o cargo de escrivão da Feitoria Portuguesa em Antuérpia. Uma procissão sai da câmara real, à qual se junta o Cardeal Dom Henrique, enquanto que Damião sai de cena clamando a sua felicidade.

II acto — *Friburgo, 1534, no gabinete de estudo de Erasmo*

Damião apresenta-se em casa de Erasmo. Este, absorto no estudo, parece não o ouvir. Erasmo ergue a voz para se lamentar da sua velhice citando Cícero, o que Damião não compreende. Este mal-entendido aproxima-os. Quebrado o gelo, as *Bonae Literae* provaram o seu valor. Erasmo pede desculpa pelo frio acolhimento e Damião, comovido, chama-lhe “mestre”. Erasmo aceita o papel, dizendo a Damião em tom jocoso que este deveria melhorar o seu latim... A conversa leva-os a uma outra língua: a música. Damião

fala com entusiasmo da nova música polifónica. Erasmo, porém, confessa o seu desdém por Ockeghem e Josquin; a única e verdadeira música para os seus ouvidos é o cantochão que escutava na catedral de Roterdão. A conversa dos dois humanistas é interrompida por vozeria do exterior: os cidadãos de Friburgo manifestam-se contra a Reforma de Lutero. Damião sai à rua onde é avisado de que, devido aos seus contactos com Lutero e Melanchton, terá que abandonar a católica Friburgo quanto antes. De volta à casa de Erasmo, também este o aconselha paternalmente a dissimular as suas mais profundas convicções. Erasmo declara-se pronto a encarar a morte, cuja presença sente cada vez mais perto num monólogo, com laivos de demência, que deixa Damião profundamente perturbado.

III acto — *Lisboa, 1571, a casa de Damião de Góis*

De volta a Portugal, encontramos Damião no seu salão, envelhecido qual *alter ego* de Erasmo. Compõe música e lamenta com saudade a morte da sua esposa Johanna. O coro da Inquisição e dos cidadãos de Lisboa, no exterior da casa, lembra as duas vezes que Damião escapou a um julgamento religioso, Mas agora Damião está velho e os seus protectores mortos. O mesmo Simão do I acto ocupa agora o cargo de acusador da Inquisição. O seu ódio por Damião não parou de crescer e vem agora para o julgar. Dom Henrique, que viera visitar o seu velho amigo, assiste ao julgamento improvisado procurando conciliar os ânimos: *A fama de Erasmo cresce de dia para dia em toda a Europa, mas aqui o mundo vai-se fechando*, canta antes de o seu coração sucumbir. Agora Damião está só. Simão Rodrigues formaliza a acusação baseando-se em factos com mais de trinta anos. Como agravante, há melodias estranhas que regularmente se ouvem em casa de Damião, música polifónica proibida. E recebe estrangeiros em sua casa! Tudo o que em tempos integrava a grandeza de Portugal fala agora contra Damião, que contra-ataca: *Erasmo libertou o meu espírito. O teu espírito, Simão, está preso. Eu represento a vida, tu a morte*. Simão entrega-o aos oficiais da Inquisição e Damião é engolido pelo tumulto. De súbito surge o espectro de Erasmo em palco, que tem a última palavra. Erasmo considera-se mais rico do que Alexandre pelas amizades que cultivou. Ajoelhando-se perante o cadáver de Damião, o espectro invoca os príncipes da Terra a não se deixarem corromper pelo poder.

Os três momentos da vida de Damião de Góis foram tratados pelo libretista de forma historicista, mas à luz de uma permanente suposição daquilo que a realidade poderia

ter sido. Se por um lado, a leitura do libreto revela um devir histórico consequente e progressivo, uma apreciação do tratamento musical dos quatro personagens aponta quatro caminhos diversos na experiência do tempo da narrativa musical. Pode considerar-se nesta obra a existência de um tempo principal para cada cena, ocorrendo os necessários desvios a esta norma por força do conteúdo dramático-musical dos diferentes personagens. A vivência dos acontecimentos passa assim pelo filtro do entendimento e das razões pessoais de cada um daqueles, divergentes entre si, divergentes também em relação ao tempo da orquestra e do coro, o qual se pode considerar o tempo real da história ou o tempo do espectador. Se em *Non Altro* a manipulação do tempo da narrativa musical é unívoco e unidireccional, na ópera surgem rupturas em relação ao chamado tempo principal da narrativa. Essas rupturas são diferenciadas e contribuem para a caracterização das pessoas dramáticas, originando uma percepção plural do tempo musical que evolui a partir do tempo mais lento (Erasmus, baixo) para o mais rápido (Cardeal Dom Henrique, contratenor). Por outras palavras, o tempo do acontecimento musical emancipa-se em relação ao tempo a que se chamará “real”, sendo que este emoldura aquele, num espectro vivencial próximo da concepção braudeliana da sobreposição de tempos históricos.

Um segundo plano de divergência temporal regista-se ao nível da caracterização musical de assuntos dramáticos. Para tal contribuiu o aproveitamento de música sugestiva da polifonia coeva de Damião de Góis — ele próprio compositor³⁴¹ — que se funde com a contemporaneidade nos momentos exponenciais de projecção das paixões do personagem principal (final I acto, no momento da exaltada partida de Lisboa; disputa entre Erasmus e Damião no II acto acerca da dualidade polifonia moderna vs. monodia medieval; e princípio do III acto, ao longo do lamento pela perda da mulher). Esta dualidade insere-se, pois, na lógica do cruzamento de forças que, no desenho de Di Giorgio, corresponde precisamente ao cruzeiro da igreja ideal — o ponto nevrálgico onde verticalidade e horizontalidade se invadem, em conflito.

³⁴¹ Autor dos motetes *Surge, prospera, Ne laeteris* e *In die tribulationis*. *Antologia de Polifonia Portuguesa (1490-1680)*. Edição Portugaliae Musicae, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.

3 — *Quatrains du Secret Estude*³⁴²

A terceira parte da trilogia é uma composição para coro *a capella* intitulado *Quatrains du Secret Estude*. Os textos são provenientes dos almanaques de profecias da autoria de Michel de Nostredame (ou Nostradamus), extraídos à edição do 1º Livro de Centúrias, a cargo de Michel Dufresne³⁴³. As datas dos acontecimentos descritos é aleatória, ocorrendo a informação intuída por Nostradamus em redor de um ponto ou “acto” capital, a partir do qual evolui um drama simbólico, cripticamente condensado na escrita do autor para evitar perseguições políticas ou religiosas. Esse drama isola-se de tudo o que, no tempo e no espaço, o precede e sucede. Há, é verdade, grupos de centúrias referentes a um mesmo personagem ou a um mesmo acontecimento (como exemplos, a Revolução Francesa e Napoleão); outras centúrias referem-se a momentos ainda impossíveis de situar na história conhecida; e outras ainda parecem querer ludibriar a curiosidade historiográfica através do seu carácter aparentemente gratuito, quando o autor se entrega a deliberados jogos de palavras de ressonância ocultista. A ausência de sentido histórico progressivo foi um dos aspectos das profecias que mais me interessaram quanto à estratégia da manipulação do tempo da narrativa musical nesta trilogia. A multiplicidade de tempos cronológicos, a sua possível sobreposição e coexistência plasma-se, pois, numa utilização específica de planos progressivos e regressivos de unidades de tempo. Ao longo da obra há naipes que foram ritmificados relativamente ao plano rítmico geral de modo a proporcionarem uma sensação de aceleração (movimentos progressivos) ou o seu oposto (movimentos retrógrados), originando uma audição de planos rítmicos diferentes soando em simultâneo. Este processo contém, em essência, uma dinâmica libertadora da carga cognitiva e memorizável do sujeito (ou sujeitos) da acção, quer este se trate de um mero símbolo, uma ideia ou ainda de uma figura musical. Daí que uma composição com tempos musicais sobrepostos se adequasse melhor à parte inferior do desenho de Di Giorgio — os membros inferiores da figura, isto é, os seus meios de locomoção -, como alegoria das relações possíveis entre o templo e o mundo exterior e seus caminhos conflituosos. A um tempo, a temática dos *Quatrains* é a da disperção, da guerra e do hermetismo: o *Introitus* contém o texto da 51ª centúria, que alude simultaneamente à morte de Napoleão e à

³⁴² Obra encomendada pelo Nederlands Kamerkor (Côro de Câmara Holandês) de Amesterdão, estreada em Zwolle, em Março de 2004.

³⁴³ DUFRESNE, Michel - *Nostradamus: Première Centurie*. Pygmalion, Paris, 1989.

emergência de Hitler (*tutti*, com uma voz em movimento retrógrado); o *Graduale* inclui a 1ª centúria, a qual se reporta a um ritual de adivinhação (baixos, tenores e contraltos, com um movimento progressivo); a *Sequenza Prima*, ou 82ª centúria, descreve o *Anschluss* ou unificação da Áustria à Alemanha hitleriana (*tutti*, com um movimento retrógrado e um progressivo); a *Transitio* contém a 45ª centúria, que anuncia o surto de seitas religiosas nos finais do séc. XX (três tenores em tempo cursivo único); o *Canon* é a 24ª centúria, incidindo sobre a primeira campanha de Itália de Napoleão (tenores, contraltos e sopranos, com dois movimentos retrógrados); por fim, a *Sequenza Secunda* inclui a 3ª centúria, a qual se interpreta tanto como o anúncio da Revolução Francesa como da Revolução Russa de 1917 (*tutti*, com dois movimentos progressivos).

1 — *NON ALTRO*

Primeira canção

*Tu m'entrasti per gli occhi, ond'io mi spargo,
come grappol d'agresto in un'ampolla,
che doppo 'l collo cresce ov'è più largo;
così l'imagin tua, che fuor m'immolla,
dentro per gli occhi cresce, ond'io m'allargo
come pelle ove gonfia la midolla;
entrando in me per sì stretto viaggio,
che tu mai n'esca ardir creder non aggio. (Rime)*

[parlato]

*Frate Iacopo, avendo io a fare dipigniere qua certe cose, overo dipigniere, m'acade
farvene avisato, perché m'è di bisogno di cierta quantità [cantato] d'azzurri begli...
(A Frate Iacopo di Francesco in Firenze)
...fallo per mio amore, perché è buono giovane. (Al fratello Buonarroto in Firenze)*

Tradução³⁴⁴:

Entraste-me pelos olhos dentro, donde choro
como vinho ácido numa garrafa,
que depois do gargalo cresce até ao bojo;
assim a é a tua imagem, que do exterior me atormenta,
pelos olhos dentro cresce, para que eu me alargue
como pele inchada junto ao osso;
entrando em mim por tão estreito caminho,
não ousa crer que consigas jamais sair. (*Rimas*).
[falado]

Frei Jacopo, tendo eu que pintar aqui certas coisas,
ou seja, pintar, ocorre-me avisá-lo que preciso
de uma certa quantidade [cantado] de azul-marinho bonito...
(*A Frei Jacopo di Francesco em Florença*)
...fá-lo por amor a mim, porque é bom rapaz. (*Ao irmão Buonarroto em Florença*).

³⁴⁴ Todas as traduções dos textos em anexo são da autoria de António Chagas Rosa.

Segunda canção

Io lasciai questo carnovale questa cura di questi ferri a Donato, che andassi alla ferriera e togliessi ferri dolci e buoni. Tu vedi come e' m'ha tractato. E le casse delle taglie che e' m'ha facte fare sono anche, nel collare questa colonna, crepate tucte nell'anello, e sono anche loro state per rompersi; e son dua volte maggiore che quelle dell'Opera, che, se fussi buon ferro, reggerieno un peso infinito. Ma l'ferro è crudo e tristo, e no si poteva far peggio. (A Pietro Urbano in Firenze)

[...]

Fate conto di perdonare a un vostro figliuolo che sia sempre vissuto male e che v'abi facti tucti e' mali che si possono fare in questo mondo. E così, di nuovo vi prego che voi mi perdoniate, come a un tristo che io sono, e non vogliate darmi costassù questa fama che io v'abbi cacciato via, perché la m'importa più che voi non credete. Io son pur vostro figliuolo! (Al Padre Lodovico in Settignano)

Tradução:

(Eu) deixei este Carnaval o cuidado destes ferros a Donato, que fosse ao ferreiro e escolhesse ferros macios e bons. Vê tu como ele me tratou. E as roldanas que me obrigou a fazer, ao içar esta coluna, racharam pela anilha e quase se partiram; e são duas vezes maiores do que as das obras [da Basílica de S. Pedro] que [sic.], se fossem de ferro bom, aguentariam um peso infinito. Mas o ferro está cru e fraco, e não se podia fazer pior. (A Pietro Urbano em Florença)

[...]

Fazei por perdoar a um vosso filho que tem vivido sempre mal e que fez todos os males que se podem fazer neste mundo... E assim, de novo vos rogo que me perdoais, ao miserável que sou, e não queirais dar-me aí essa fama de eu vos ter mandado embora, porque ela me é mais cara do que aquilo que imaginais. Eu sou apesar de tudo um filho vosso! (Ao Padre Ludovico em Settignano)

Terceira canção

...se voi togliessi una quantità di scatole aovate di fondo di uno palmo l'una, ma non d'una lunghezza e larghezza, e.la maggiore e prima ponesi in sul pavimento, lontana dal muro della porta tanto quanto volete che la scala sia dolce o cruda.[...]

[parlato]

Io scrivo cosa da ridere, ma so bene che messer Bartolomeo e voi troverete cosa al proposito.[...]

[cantato] *e così dette scatole, diminuendole e ritirandole verso la porta, fra l'una e.ll'altra senpre [sic.] resterà per salire; e che la diminuizione de l'ultimo grado sia quanto el vano della porta, [...] abi come due alie, una di qua e una di là, che vi seguitino e' medesimi*

gradi, ma diritti e non aovati. Questi pere e' servi, e el mezo aovato per el Signore. (A Giorgio Vasari in Firenze)

Tradução:

...se retirardes uma porção de caixas ovais com um palmo de profundidade cada, mas não do mesmo comprimento e largura, e a maior em primeiro lugar colocardes sobre o pavimento, tão afastada da parede da porta quão íngreme ou suave se queira a escada [...] [falado]

Eu escrevo coisas ridículas, mas sei bem que o senhor Bartolomeo e vós acharão a coisa a propósito. [...]

[cantado] e se essas assim chamadas caixas forem dispostas mais abaixo e ficarem recuadas junto à porta, entre uma e outra se poderá passar (sic.); e que o abaixamento do último degrau seja tanto quanto o vão da porta [...] temos assim como que duas alas, uma do lado de cá e outra de lá, que seguem os mesmos degraus, mas rectilíneos e não ovais. Estes são para os criados, e o meio ovalado para o Senhor. (A Giorgio Vasari em Florença)

Quarta canção

*Chi di nocte cavalca, el dì conviene
ch'alcuna volta si riposi e dorma:
così sper'io, che dopo tante pene
ristori il signior mie vita e forma.
Non dura 'l mal dove dura 'l bene,
ma spesso l'un nell'altro si transforma. [...]*

*Quando un dì sto che veder non ti posso,
no posso trovar pace in luogo ignuno;
se po' ti veggo, mi s'appicca adosso,
come suole il mangiar far al digiuno. [...]*

*Oilmé, oilmé, ch'I' son tradito
da' giorni mie fugaci e dallo spechio
che 'l ver dice a.cciascun che fiso 'l guarda![...]*

*Oilmé, oilmé, pur riterando
vo 'l mio passato tempo e non ritruovo
in tucto un giorno che sie stato mio! (Rime)*

Tradução:

[A] quem de noite cavalga, convém que de dia
alguma vez repouse e durma:
assim espero, que depois de tantos castigos
o [S]enhor revigore a minha vida e meu estado.

Não dura o mal onde reside o bem,
mas muitas vezes um no outro se transforma. [...]

Quando passo um dia sem te ver,
não consigo encontrar paz em lugar algum;
se depois te avisto, fico como um faminto
à frente de alimento. [...]

Ai de mim, ai de mim, que fui traído
pelos meus dias fugazes e pelo espelho
que diz a verdade a quem o encara! [...]

Ai de mim, ai de mim, regressando
vou aos meus tempos passados e não encontro
um único dia que tenha sido meu! (*Rimas*)

Quinta canção

*...dolce stanza nell'interno
...dolce stanza nell'interno.
Deus in nomine tuo salvum me fac.
Agli occhi, alla virtù, al tuo valore...
... e stanco anelo
...o el tempo rio
...luce al gioir mio
...in tenebre e gelo
...ombra discaccia
...e l'altra penna
...terno porta
...el ciel conforta. (Rime)*

Tradução:

...doce interior de quarto
Deus, salva-me em Teu nome!
Aos olhos, à virtude, ao teu valor...
...mesmo cansado eu desejo
...ou o mau tempo
...brilha com a minha alegria
... em trevas e gelo
...sombra afugenta
...e a outra pena
...porta interior
...o céu conforta. (*Rimas*)

2 — MELODIAS ESTRANHAS

Libreto para uma ópera de câmara da autoria de Gerrit Komrij

«João Carvalho, for instance, thought it worthwhile
to inform the inquisitors about strange melodies
he had heard coming from Gois's house
— a kind he was not acquainted with.»
Elizabeth Feist Hirsch: *Damião de Gois.*
The Life and Thought of a Portuguese
Humanist, 1502-1574. Pág. 217.

[João Carvalho, por exemplo, houve por bem
informar os inquisidores acerca das melodias estranhas
que tinha ouvido, vindas da casa de Góis
— de um género que lhe era desconhecido.]

Começa o século XVI. É uma época entre a alquimia e a ciência, entre animais lendários e descobrimentos. O mundo antigo ainda existe, o mundo novo vem a caminho. As armas, o comércio, a Igreja, o espírito — tudo mexe na Europa. A imprensa, a cartografia, caminhos marítimos. Com a noção de uma nova era, nasce também o anacronismo. Há curto-circuitos férteis e curto-circuitos fatais, mas também muitos desencontros — navios que se cruzam pela calada da noite. Um curto-circuito de uma ordem muito especial deu-se entre Erasmo de Roterdão, como vulto europeu uma peça no xadrez político do Imperador e do Papa, e Damião de Góis — Damianus de Goes — um jovem cosmopolita de Lisboa, que ajudaria a lançar os alicerces do humanismo e da erudição moderna em Portugal. Foi ele quem aí introduziu Jerónimo Bosch e a polifonia (aliás, também a nicotina). A luta entre a Renascença [em vias de despontar] e as forças conservadoras, auxiliadas pela Inquisição, continuava. Era um medir de forças entre o cosmopolitismo e o entorpecimento, entre a Europa do espírito único e a Europa dos múltiplos pequenos reinos. Muitos dos valores que ainda hoje em dia reconhecemos opunham-se uns aos outros num confronto aberto: a luta do livro contra a Igreja, do sistema aberto contra o sistema fechado, do diálogo contra o isolacionismo, do nacionalismo contra o convívio com estrangeiros, da congregação de fiéis,

Christi fides, contra a hierarquia, da ciência contra a indiferença do oportunismo. Em Portugal, a Inquisição restabeleceu para muito tempo os valores antigos. O espírito entrou — por enquanto — na clandestinidade. No mesmo ano em que veio à luz *Os Lusíadas*, Damião de Góis, já doente e de avançada idade, é condenado a uma pesada pena de cárcere. As circunstâncias que levaram à sua libertação e, pouco tempo depois, à sua morte, nunca foram esclarecidas. (Gerrit Komrij).

Personagens

Damião de Góis
Erasmus de Roterdão
mais tarde, a voz de Erasmo

Cardeal D. Henrique
Simão Rodrigues, jesuíta

O Coro da Inquisição

Primeiro acto

Lisboa, 1523, uma sala lateral do Paço Real

do fundo, ou vindo de cima

Beata, cujus brachiis
Pretium pendit saeculi:
Statera facta corporis,
Tulitque praedam tartari.

D. HENRIQUE

Estás radiante, Damião.
Ofegante a tua respiração,
Palpitante o teu coração.
Aposto que acabas de visitar el-rei.

DAMIÃO DE GÓIS

Estava rodeado de abexins,
Nobres da Ásia, negros núbios,
Ele é o rei do Mundo –
D. Manuel, imperador universal.

D. HENRIQUE

Bem sei, el-rei tem orgulho em ti.

DAMIÃO DE GÓIS

E havia música, D. Henrique.
Mouriscos e cantores do Norte –
Uma capela, próxima do Trono,
Que tocava melodias celestes.
Rabecas, cornetas,
Harpas, flautas,
Tamboris,
Charamelas, sacabuxas,
Cantores – sons estranhos e novos.

D. HENRIQUE

Não te extasies tanto, Damião,
Não aceleres o passo em demasia –
Mantém os pés assentes na terra.

DAMIÃO DE GÓIS

Sois vós a dizê-lo, como cardeal?
Homem espiritual, homem do Céu?

D. HENRIQUE

Sou eu que o digo, como cardeal.
Homem compadecido, homem da Terra.

DAMIÃO DE GÓIS

Ouvi, o burburinho na cidade.
Ouvi, o rumorejar e estrepitar lá fora.
Coches, barris,
Gado e gente,
O alvoroço no cais –

Junto do Tejo bate o coração do mundo,
Um coração frenético que sofregamente se vai enchendo.

D. HENRIQUE

Acalma, Damião.
Partilho da tua alegria,
Partilho da tua admiração.
A Terra, da Ásia à África,
Jaz aos pés de Lisboa.
Aqui bate o coração,
Zune a colmeia.
Mas não basta o encanto.
É a acção que importa –
Participa, Damião.

DAMIÃO DE GÓIS

Farei tudo o que el-rei me mandar.

D. HENRIQUE

pensativo por um momento

Informar-me-ei do que el-rei te mande,
Agora mesmo –
El-rei tem orgulho em ti.
Noto como lhe treme a testa alta
Quando te vê,
Como lhe brilham os olhos verdes.
Olha! –

Dos aposentos do rei sai um jovem jesuíta. Tenta esgueirar-se, mas D. Henrique chama-o

D. HENRIQUE

Jovem! qual é o teu nome?

SIMÃO RODRIGUES

Rodrigues, Eminência Reverendíssima,
Simão Rodrigues.

D. HENRIQUE

Simão Rodrigues.
Tens a idade de Damião.
Diz-me,
O olhar de el-rei –

SIMÃO RODRIGUES

O olhar de el-rei?

D. HENRIQUE

Fala-me um pouco do olhar de el-rei.

DAMIÃO DE GÓIS

O seu olhar percorre o mundo,
Os seus olhos estão onde singram as naus
E novos continentes jazem no horizonte.
O seu olhar segue os cabos e moitões,
Cordas entrançadas, amarras de cânhamo,
O seu olhar segue

Os sonhos de marujos e heróis do mar.
A sua testa e madeixas suportam o globo.

SIMÃO RODRIGUES

lança a Damião um olhar de desprezo
Metade verdes, metade de cor indefinida,
Os seus olhos pairavam nos altos, aos sons,
Sons de gente estranha e bizarra,
Gente exótica,
Diferente de nós.
Aqueles sons estridentes pareciam encantá-lo,
Sons inauditos,
Desconhecidos entre nós.
Um a contradizer o outro,
Melodias que se perseguiam entre si –
Um mistifório – contudo abençoado,
pois agradou a Sua Majestade.

D. HENRIQUE

Ele viu as naus velozes? Viu-te também a ti?

SIMÃO RODRIGUES

Apenas aquelas melodias estranhas.

O CORO DA INQUISIÇÃO

Ai! Ai!

Eco

Simão dá uns passos para trás e sai da cena, enquanto Damião e D. Henrique, surpreendidos, olham em redor

D. HENRIQUE

recompondo-se

Onde a música agrilhoa o poder,
Onde a música senhoreia o soberano,
Aí encontro o ouvido mais receptivo.

D. Henrique sai, dirigindo-se aos aposentos do rei

DAMIÃO DE GÓIS

Tanta riqueza, tanto fausto –
Dos confins do mundo
Conflui para o reino,
Trazido à força de velas:
Especiarias, pedras preciosas,
Seda, brocado, canela, marfim,
Para o tesouro que é Lisboa.
Adagas, escrivatinhas, escudos de ouro,
Macacos, leões, antílopes,
Vindos das praças mais remotas,
São sorvidos, digeridos –
Porões,
Jaulas de ferro,
Cofres lacados,
Pelo esófago do Tejo.
Será que a nossa acção saiba acompanhar

Tantos milagres e novos costumes?
O nosso espírito crescerá em proporção com a riqueza?
Entendo-vos, D. Henrique,
Quando dissesstes – participa, participa.
Serei mais do que uma dobradiça
Numa construção avassaladora,
Uma obra nova,
Desconhecida e colérica?
Quando Deus nós dá toda esta riqueza
Com tanta rapidez, algo nos quer dizer.

Silêncio

Qual é, – meu Deus – é o seu intento?

Reentra D. Henrique

D. HENRIQUE
ouviu a última pergunta
Quem pergunta vive, Damião.
Vi a ferrugem,
A ferrugem, a putrefacção,
A cal, o pó,
Nas certezas à minha volta.
Muitas certezas e muita ferrugem.
A fé começa com uma pergunta.

DAMIÃO DE GÓIS
Sinto as perguntas arder dentro de mim.
Sinto como se agitam dentro de mim,
Como anseio pelo fausto espiritual,
Pela riqueza da resposta.

D. HENRIQUE
És um filho de rei.
Prova-o.

DAMIÃO DE GÓIS
O espírito ganha pó neste país -
Tantas ideias que paralisam,
Fé ferrugenta,
Sem resposta à abundância.

D. HENRIQUE
Guarda-te, Damião, da petulância.
Não aceleres o passo em demasia.
Mantém-te na terra.
Na terra está a Igreja de Deus.

DAMIÃO DE GÓIS
A terra conhece agora novos horizontes,
Conhece agora uma nova riqueza –
Novos horizontes do espírito, é o que procuro.
Está a fermentar,
Sinto-o,
Está a efervescer,
Sei-o –

Uma nova riqueza espiritual chama por mim:
Participa, participa.

D. HENRIQUE

Viaja, viaja!

Vai viajar. Alarga os teus horizontes.

Prova-o.

Enriquece o teu espírito,

Enriquece a nossa Corte,

Enriquece a nossa Igreja.

Vai para o Norte que fermenta e efervesce.

Breve silêncio

A riqueza e os tesouros da Terra,

Todos estes costumes estranhos,

Todos estes sons estranhos,

Ainda farão vacilar o nosso povo

Se ele não se desenvolver passo a passo.

Viaja, Damião, e regressa,

Como bênção para a nossa santa Igreja,

Como bênção para o nosso povo.

O CORO DA INQUISIÇÃO

Ai!

Eco

DAMIÃO DE GÓIS

Ai de mim! Não sei como.

D. HENRIQUE

Vais para o Norte, Damião.

Aprende a língua do mundo.

DAMIÃO DE GÓIS

Como?

D. HENRIQUE

Aprouve a Sua Santíssima Majestade,

Rei do Oriente e do Ocidente,

D. Manuel, Rex Portugalliae,

Nomear-te no cargo de

Escrivão da Feitoria

Da Flandres.

DAMIÃO DE GÓIS

Antuérpia?

A nossa feitoria portuguesa?

Na Flandres?

Centro de comércio, lar de pintores –

Berço da música nova?

Abraça o cardeal

País de espantosa sabedoria?

Estou estonteado –

Tenho de ir apregoá-lo pelas ruas,
Contá-lo aos meus amigos –

D. HENRIQUE
Com início no dia de hoje –

DAMIÃO DE GÓIS
Tenho de partir –

Sai em euforia

D. HENRIQUE
sozinho
Aprende a língua do mundo.

CORO e D. HENRIQUE

Beata, cujus brachiis
Pretium pependit saeculi:
Statera facta corporis,
Tulitque praedam tartari.

Segundo acto

Friburgo, 1534, no gabinete de estudo de Erasmo

Erasmo e Damião de Góis

DAMIÃO DE GÓIS
Mestre, sois o exemplo luminoso,
A vossa fama e sabedoria
Trouxeram-me para cá,
Pobre de mim, nem sequer filho de rei.
Longos anos vos adorei
À distância,
Agora, por algum tempo, sou hóspede em vossa casa
– A coroa, o zénite da minha vida.
Hóspede
De quem foi solicitado por papas e diplomatas,
Reis, sábios,
Poetas e filósofos.
A nossa jóia,
A nossa esperança,
A alma da Europa,
A ponte para um mundo
Novo e pacífico, clemente e tolerante.

Um ruído, como o eco do Coro da Inquisição

ERASMO
Há forças obscuras por toda a parte...

DAMIÃO DE GÓIS

Nem na Corte de Portugal
Se calam as vozes obscuras.

O CORO DA INQUISIÇÃO

Olha quem fala!

Silêncio

DAMIÃO DE GÓIS

Portugal –
Penso muitas vezes no meu país,
Na luz clara de Portugal,
Nos brandos costumes do Sul.
Confio no meu país –
Confio na luz clara nas cabeças –
No futuro.
Aqui – no Norte, aqui em Friburgo –
Aqui, na minha segunda pátria,
Há mais bruma e menos bruma.

ERASMO

Odeio paradoxos.
A verdade é como a loucura – simples.

Vira uma ampulheta e aponta para ela

Eis um paradoxo.
Imagem exemplar de simetria,
De harmonia, de equilíbrio.
E imagem exemplar da morte, porém,
Do fio que se desgasta,
Da matéria que diminui –
Da desarmonia.

Silêncio

ERASMO

No inverno da minha vida
– célebre, honrado, adorado,
Chamam-me a luz da Europa,
O homem universal,
A sabedoria em pessoa,
Que sei eu –
No meu inverno vital, tremo.
A velhice traz dores, cansaço,
Tosse e contusão,
Catarro, rugas –
Muitas contendas, muito agravo –
Semi-vivo estou, semi-enterrado,
Passo cada vez mais tempo acamado:
Exercícios para a cova.

Falando para si

Tentações!

Luto –

Luto qual Santo Antão.

Não tens vergonha, velho sábio?!
Nem todo o vinho azeda com os anos,
Não um homem como tu, cuja velhice
Se firma no fundamento da juventude.

Animando-se [olhando Damião]
Quais as forças que me faltam na velhice?
Neste momento, nem as da juventude,
Tal como, quando jovem, não sentia
A falta da força de um elefante.

DAMIÃO DE GÓIS
Como, mestre venerando?

ERASMO
Cícero, Damião.
O meu amado Cícero.
Non plus quam adulescens
Vires elephanti desiderabam.

DAMIÃO DE GÓIS
Quando era jovem, vi um elefante,
No cais junto ao Tejo,
Tempos passados –
Já lá vão dez anos.
D. Manuel, el-rei ilustre,
Mandou embarcar a alimária trombuda,
Nunca vista nas nossas costas,
Presa novíssima,
Como presente para o Papa –
Para a sua colecção de feras.
Mais tarde, no Vaticano,
O animal sagaz aprendeu a tocar trombeta –
Tocava salmos e os dez mandamentos.

ERASMO
Mais vezes, o Vaticano
Deu mostras de decadência moral –
Também sem elefantes.

Damião ri. Erasmo não pode senão confiar nele.

Polémicas amargas, amargas,
Elas não são da minha natureza.
O meu coração aspira à amizade.
A juventude adora os meus conselhos e lições
E eu alegro-me com a juventude –
Portanto, é-me fácil suportar os anos.

Falaste da tua pátria.
A tua pátria é aqui e ali – e lá.
Nascido em Roterdão,
O mundo é a minha cidade.
Damião, somos cidadãos do mundo.
Damião concorda com ele. Entusiasmado, conta das viagens que fez e dos seus estudos de leis e costumes, denotando o seu empenho no destino de povos oprimidos.

ERASMO

És um hóspede bem-vindo, Damião –
De Erasmo podes dispor.
Ainda sinto remorsos, Damião,
Do acolhimento frio.
Tantos são os meus conflitos com o mundo,
Que até de amizades desconfio.
Confundiam-me a tua modéstia, a tua juventude.
O fingimento reveste muitas formas,
Mas o fingimento da juventude é o mais cruel.
Sou trinta e três anos mais velho que tu
E com a idade aumentam as cautelas.
Mas a tua juventude mostra-se sincera.

DAMIÃO DE GÓIS

Quero ganhar soldados por toda a parte
E o Sul é um bastião frágil.
Muito viajei, muito estudei,
Lovaina, Pádua,
De novo Lovaina,
Mas o que mais me impressionou
Foram as regiões longínquas,
Costumes estranhos, a república
De filhos do homem para além do horizonte –
Fides, religio, moresque
Dos Etíopes,
Lamento a sorte do povo dos Lapões –
Oprimido por príncipes cristãos,
Os príncipes preferem animais a pessoas,
Os príncipes não procuram a conversão –
Procuram a exploração, a escravização.
Demasiado grande é a cobiça dos príncipes,
A sua ânsia pelo poder –
A sua crueldade torna sanguinários
Mesmo os homens de mais branda natureza.
*Damião mostra manuscritos, livros futuros,
apologias da erudição e da humanidade, e fala deles com entusiasmo.*

ERASMO

És um hóspede bem-vindo, Damião –
De Erasmo podes dispor.

DAMIÃO DE GÓIS

comovido

Mestre –

ERASMO

jocosos

Se sou teu mestre, ensinar-te-ei:
O teu latim podia ser melhor.
Refina o teu latim.
Aconselha-te aqui com Cícero,
O meu amado Cícero.

DAMIÃO DE GÓIS

Isto ocupa-me todos os dias.
Labutarei, magister,

Até perceber a língua do mundo –
E o mundo através dela.

Silêncio

Existe ainda outra língua que serve o mundo,
Uma língua sem palavras que percebe tudo.
Uma língua que conheço e amo – a música.
Nunca ousei falar dela convosco,
Conheço as vossas críticas.

ERASMO

A escola nova enerva-me.
Na minha juventude, uma única linha,
Uma única voz, subia do coro a Deus –
Perdoa-me, Damião, é a resmunguice
De um velho –

DAMIÃO DE GÓIS

As vossas palavras sobre a música,
Usaram-nas como anátema,
Entenderam-nas como sentença,
Formaram-se facções –

ERASMO

Resmunguice, só isso.
Uma simples afeição por sons antigos –
Por uma igreja numa praça em Roterdão –

Animando-se

Toca à vontade os teus sons bizarros,
Motetes, Ockeghem, Josquin,
Órgãos, notas não-clássicas,
Mas nunca digas: foi Erasmo que o disse.

DAMIÃO DE GÓIS

comovido
Mestre –

[Ouve-se música. Eco de vozeria no exterior, ameaçador e próximo. É como se pelo pano do fundo passasse a sombra de um jesuíta com capuz e hábito. As mãos de Erasmo e Damião de Góis tocam-se. Damião afasta-se, apurando o ouvido.]

ERASMO

falando para si
Estou preparado para a morte, Damião.
Deixarei de ver Deus através de um espelho,
Para o ver face a face.

O CORO DOS CIDADÃOS DE FRIBURGO

Enxofre e fogo!
Atiçai, atiçai!
Ramos, escaldai!
Auto-de-fé!

Trazei já os fachos do inferno,
Funis com óleo a ferver
No ouvido e na boca,
Sangue, salitre!
Agarraí, agarrai os cães semeadores da dúvida!

Entra de novo Damião de Góis

DAMIÃO DE GÓIS
Mestre, mestre, ouvi na rua –

ERASMO
Estás a arquejar.
Mas o que havia na rua?

DAMIÃO DE GÓIS
Não o quero dissimular de vós.
Na rua, encontrei Carolus,
Amigo vosso e meu.
Tinha um ar atormentado,
Algo parecia causar-lhe grande embaraço.
Apertei com ele. E ele contou
Que más línguas me censuravam –
Escárnio que ia de boca em boca,
Escárnio que ia de cidade em cidade,
Seguindo o rasto das minhas viagens,
Escárnio de gente lusa,
Multiplicado portuguesmente,
Maledicere lusitanicum,
Escárnio – que eu seria um herege,
Que, ai de mim,
Falo pela boca dos protestantes.
São línguas viperinas,
Serpentes, crocodilos, hienas.
Se ainda vivo, determinou Carolus,
Devo-o ao facto de ser hóspede
Do célebre Erasmo.

ERASMO
Já outras vezes te avisei
De contactos perigosos –
O mais sensato é não falar bem nem mal
Dos espíritos inovadores.
Tenta seguir o caminho do meio.
Faz-te desentendido, pretende
Que não têm importância – lembra-te:
O coração não se revela no traje.
O homem pode fingir muitas figuras.

DAMIÃO DE GÓIS
Segui os vossos conselhos,
Mas forças obscuras
Vêm negro onde é branco.

ERASMO
De forças obscuras sei eu quanto baste.
Ignora-as, a luta é desigual.

Combate-as por dentro, não as ataques.
Pensa no Vaticano lambareiro,
Nas hordas de monges beberrões e comilões,
Na usura de indulgências,
Na esterqueira que é o papado –

De novo ressoa um ruído, algo como o eco do Coro dos Cidadãos

ERASMO

Esconde as cartas de Melâncton.
Contradiz Lutero. Lutero é doido.
Afrouxa o passo.
Nestes tempos de mudança
Os extremos levam à morte.
Não tomes o partido de ninguém, só de ti próprio.
Não te preocupes comigo.
Estou preparado para a morte, Damião.
Deixarei de ver Deus através de um espelho,
Para o ver face a face.

Terceiro acto

Lisboa, 1571, a casa de Damião de Góis. Na parede o retrato de Erasmo de Dürer

Damião, depois outros, entre os quais a voz de Erasmo

DAMIÃO DE GÓIS

trabalhando numa composição

In die tribulationis meae,
tribulationis meae,
renuit consolari anima mea,
anima mea, anima mea.
Et anticipaverunt vigilias
oculi mei, oculi mei,
prae lachrymis, prae lachrymis
turbatus sum,
et non sum locutus, cum corde
meo, cum corde meo.
Haec omnia initia
fuerunt dolorum meorum,
dolorum meorum,
fuerunt dolorum meorum.

Nestes tempos tão confusos
Entre lágrimas e consolo,
A casa torna-se-me um cárcere.
A mim, homem doente e idoso,
Todo o que pereceu me faz
Ora mais fraco, ora mais forte.
Haverá ganhos ou só ilusões?
Reina a esperança ou o torpor?

Haec omnia initia
fuerunt dolorum meorum

CORO DA INQUISIÇÃO

À carga, à carga!
Ouvi, o fidalgo flamengo
Produz sons
Que não toleramos.
Melodias estranhas
Atravessam a janela,
Infectando as ruas
De Lisboa.

O CORO DA INQUISIÇÃO

Chegou a hora.
Já por duas vezes na tua vida

Ó, música,
Consolo e terror.

O denunciaste
Ao Supremo Tribunal
Da nossa Inquisição –
Às três é de vez.
Chegou a hora.
Tinha protectores poderosos –
Cujos poderes vão enfraquecendo,
Chegou a hora –
Simão, Simão!

Damião afasta-se do instrumento
A VOZ DE SIMÃO RODRIGUES
Domina línguas e artes estranhas,
Em jovem, era o favorito
De um rei,
Esperto e cheio de manhas sedutoras –
Odiei-o logo que o vi –
Faz agora meio século.
Damião, Damião!

DAMIÃO DE GÓIS
Conheço-te, Rodrigues.
Muitas foram as noites invernosas
Em que te imiscuíste na minha vida.
Tu, decidido a ganhar almas
À força e a flagelo.

Damião aproxima-se de novo do instrumento.

Et tibi quis stamen fatale tetexere nollet
Lactanti et superas iterum impartirier auras?

Entra D. Henrique

D. HENRIQUE
Sempre fui o teu protector, Damião,
Desde a hora em que te vi.
– eu e João de Barros.
Agora és velho, eu mais velho ainda –
Aproxima-se o meu último segundo.
Eu, inquisidor-mor,
Fiz por ti, em segredo, o que pude.
A Corte muito te devia –
Escreveste a Crónica de D. Manuel,
A Crónica do Príncipe D. João –
Tu, guarda-mor
Da Torre do Tombo,
Desde o teu regresso a Lisboa.
Simão não fala em meu nome,
É o Supremo Tribunal que decide.

Breve silêncio

Continuo a fazer o que posso.

DAMIÃO DE GÓIS
Outrora tive um amo temporal,

Um rei, D. Manuel,
Era como um pai para mim.
Morreu.

D. HENRIQUE
Então o mundo ia-se abrindo.
O nosso povo não teve oportunidade.

DAMIÃO DE GÓIS
Outrora tive um amo espiritual,
A sabedoria em pessoa, Erasmo,
Era como um pai para mim.
Morreu.

D. HENRIQUE
A sua fama cresce de dia para dia,
Por toda a Europa.
Aqui, o mundo vai-se fechando.

DAMIÃO DE GÓIS
Temos esperança.

D. HENRIQUE
Temos esperança.

DAMIÃO DE GÓIS
Eu próprio sou pai –
Para mim os meus filhos são estranhos,
Frios, defensivos,
Desconfiados.
A minha querida Joana morreu,
Companheira do longínquo Norte.

Silêncio

Morte, desconfiança, humilhação –
A razão abandona o mundo.
Mesmo o nosso novo rei
É um homem de castelos no ar
E monstros.

D. HENRIQUE
D. Sebastião!
Um pobre tolo, imprevisível,
Uma criança, que já preconiza a ruína,
Um brinquedo nas mãos de adutores.

DAMIÃO DE GÓIS
Castelos num ar sombrio, carregado.
Sois o único que me resta, Henrique.

D. HENRIQUE
Há esperança.

DAMIÃO DE GÓIS
sonhador
Sinto saudades de Alenquer –

Foi onde vi a primeira luz.

D. HENRIQUE

A Alenquer hás-de voltar,
Ou o meu nome não é Henrique.

DAMIÃO DE GÓIS

para o retrato de Erasmo

Tu, tu foste a luz da minha vida.
Quem não queria tecer de novo o teu fio
Para te conceder de novo a nossa atmosfera térrea,
A luz alta?

Ai de mim!

Calou-se a voz

Que era ouvida pelo mundo inteiro.

Ouvi, o silêncio lá fora –

D. HENRIQUE

A sua voz, Damião,
Continua viva na tua glória.

O CORO DA INQUISIÇÃO

Enxofre e fogo!

Atiçai, atiçai!

Ramos, escaldai!

Auto-de-fé!

Trazei já os fachos do inferno,

Funis com óleo a ferver

No ouvido e na boca,

Sangue, salitre!

Agarraí, agarrai os cães semeadores da dúvida!

Entra Simão Rodrigues, saudando submissamente o cardeal.

SIMÃO RODRIGUES

Eminência ilustre,

Guardador da pureza de Portugal.

D. HENRIQUE

És tenaz, Simão.

Porquê insistes tanto?

Simão e D. Henrique imitam um tribunal. Simão Rodrigues benze-se continuamente

SIMÃO RODRIGUES

Ele é que insistia – mesmo depois, em Pádua,

Onde ostentava cartas de Melâncton e Lutero,

Onde ele estudava e eu estudava,

Aí me humilhou,

Humilhou-me debaixo dos olhos de Inácio,

Do meu amo, Inácio de Loiola.

D. HENRIQUE

Uma questão meramente pessoal –

Rancor.

O CORO DA INQUISIÇÃO

incitando

Avante, avante!

SIMÃO RODRIGUES

Uma questão da mais pura fé.

D. HENRIQUE

referindo-se a Damião

Ele foi um leal servidor de Portugal –

Tomou sempre a peito

O futuro do nosso país.

SIMÃO RODRIGUES

Ele passava todos os limites.

Imaginava que trazia luz

A um país onde a luz abunda –

D. HENRIQUE

E que mesmo assim não vê os seus vizinhos –

O CORO DA INQUISIÇÃO

desdenhoso

Aaah!

SIMÃO RODRIGUES

imperturbável

O seu convívio com hereges era

Uma questão comentada por todos –

Ouvia isso onde quer que fosse,

Por toda a Europa.

directamente para Damião

Falastes com Lutero e Melâncton,

Com Ecolampádio, Grapheus, Fugger?

DAMIÃO DE GÓIS

Falei.

SIMÃO RODRIGUES

E continuais a orgulhar-vos disso?

DAMIÃO DE GÓIS

Sim – e não.

Orgulho não é o termo.

Pode perder-se quem procura.

SIMÃO RODRIGUES

Conheceste Erasmo,

Inimigo mortal de Roma?

DAMIÃO DE GÓIS

Muitas vezes

Me advertiu ele de Lutero.

Erasmo era meu amigo.

SIMÃO RODRIGUES

Sois, por consequência, inimigo mortal de Roma?

DAMIÃO DE GÓIS

Não.

D. HENRIQUE

frágil, para Simão

Isso foi há meio século.

SIMÃO RODRIGUES

Continua a ter em casa as obras de Erasmo.

Morie Encomion –

Querela Pacis –

E outras, demasiado impuras para citar.

O CORO DA INQUISIÇÃO

Os livros são pragas!

O instrumento de corruptores!

DAMIÃO DE GÓIS

Por vezes os livros são sagrados e activos.

Predicam a tolerância,

A concórdia cristã,

A paz.

O CORO DA INQUISIÇÃO

ferida dolorosamente

Aaargh!

SIMÃO RODRIGUES

visando Damião

A sua casa é um charco de impureza.

Cálices de ouro, penas de pavão,

Pinturas –

Frequentada por amigos peculiares –

Tibaldo Luiz, Pero Gil,

Hanz Pelque, Rombaut Perez –

Há domingos em que, na igreja,

Damião falta à missa –

D. HENRIQUE

Se calhar uma leve indisposição –

Nenhum sinal de impiedade –

SIMÃO RODRIGUES

Foi ouvida, sim, música vinda de sua casa.

Melodias estranhas –

Ouve-se um rasgo de som

Melodias

Hostis ao Domingo,

Hostis a Deus.

João Carvalho,

O seu vizinho, declarou

Que um líquido vindo da sua cozinha
– jorrando de panelas de carne –
Escorria pela parede,
Mesmo sobre o crucifixo da capela.

O CORO DA INQUISIÇÃO

triumfante
Aaah!

D. HENRIQUE

cai no chão
Ai!
Hipócritas –
A Inquisição faz
De nós todos hipócritas –

SIMÃO RODRIGUES

imperturbável
Pôs o seu talento acima de Deus.
Renunciou à santa doutrina –
Ele é um inimigo
De tudo o que é português –

D. HENRIQUE

Ai!

D. Henrique leva a mão ao coração e morre

DAMIÃO DE GÓIS

tomando-o nos braços
Foi como um pai para mim.
Morreu.

Silêncio

Desapareceu um homem nobre.
Estou só.

O CORO DA INQUISIÇÃO

Jubilai, jubilai!
Foi feita justiça!

DAMIÃO DE GÓIS

Um português em apuros não tem amigos.

Erguendo-se, para Simão

Não seguíamos uma voz,
Como tu.

SIMÃO RODRIGUES

Sinto muito.
Um homem nobre, deveras.
Nunca falei por mim –
Vós o sabeis.
Falei sempre pela Igreja.

Som de música tradicional

DAMIÃO DE GÓIS

Falei sempre por mim,
Por vontade própria –
Sempre,
Somente.

SIMÃO RODRIGUES

Mentira.
Tu também seguias uma voz.
A voz de Erasmo.

DAMIÃO DE GÓIS

Nunca me ditou nada,
Como a Igreja faz a ti.
Libertou o meu espírito,
Desprendia, indicava um caminho –
O teu espírito está preso.
Servias uma igreja para te servir a ti,
Eu queria partilhar a minha liberdade com outros.
Eu represento a vida,
Tu representas a morte.

Ouve-se música goisiana. Recuando e fazendo vénias, Simão sai da cena, como se concedesse a Damião o triunfo da derrota

SIMÃO RODRIGUES

dirigindo-se ao Coro da Inquisição, apontando para Damião
Ele é vosso.

O CORO DA INQUISIÇÃO

O cárcere, o cárcere,
A confiscação.
Confiscaí os seus bens –
Para a masmorra
Com o cão –
Triunfo, triunfo!
A vitória é nossa.

Matam Damião de Góis

[Erasmo, vestido como alguém do século XXI, aparece junto do Damião]

ERASMO

Como um miúdo, maldizendo o médico
Que lhe cauterizou as úlceras,
Assim é a ingratidão do mundo.

O CORO DA INQUISIÇÃO

com uma gargalhada
Aaah!

ERASMO

Demasiado grande é a cobiça dos príncipes,
A sua ânsia pelo poder –
A sua crueldade torna sanguinários

Mesmo os homens de mais branda natureza.
Outrora, os príncipes tinham curiosidade,
Estavam dotados de visão,
Ávidos por conhecimento –

O CORO DA INQUISIÇÃO

Fogo, enxofre!

ERASMO

Damião –
Com as minhas amizades era mais rico
Que Alexandre com suas vitórias
Ou Crespo pelos seus tesouros –
Enquanto vai escurecendo lentamente:
Sempre, Damião –
A minha voz estará presente.
Sempre, sempre –
Como uma presença incómoda.

Escuridão

III — QUATRAINS DU SECRET ESTUDE

Centúrias de Michel de Nostre-Dame ou *Nostradamus*³⁴⁵

I. 1.51 — Introitus

*Chef d'Aries, Iupiter, et Saturne,
Dieu eternel quelles mutations!
Puis par long siecle son malign temps retourne,
Gaule et Italie, quelles esmotions!*

(Senhores de Marte, Júpiter e Saturno,
Deus eterno, que alterações!
Seguir-se-á longo e maligno tempo,
Gália e Itália, tantas emoções!)

II. 1.1 — Graduale

*Estant assis de nuict secret estude,
Seul reposé sur la selle d'aerain,
Flambe exigue sortant de sollitude,
Faict prosperer qui n'est à croire vain.*

(Sentado de noite em secreto estudo,
Só, sobre o bronzeo assento,
Uma chama exígua exala da solidão,
Iluminando o que não se crê em vão.)

III. 1.82 — Sequenza Prima

*Quand les colonnes de bois grande tremblee
D'Austere conduite, couuerte de rubriche,
Tant vuidera dehors grande assemblee,
Trembler Vienne et le pays d'Austriche.*

(Quando tremerem os pilares de madeira
De austera aparência e côr febril,
Juntar-se-á a grande assembléia,
Tremerão Viena e as terras d'Áustria.)

³⁴⁵ Traduções da autoria de António Chagas Rosa.

IV. 1.45 — Transitio

*Secteur de sectes, grand peine au delateur,
Beste en theatre, dresse le ieu scenique,
Du faict antique annobly l'inventeur.
Par sectes monde confus et schismatique.*

(O dissidente traz grande mal ao delator
Enquanto as bestas no teatro preparam a cena,
O feito antigo enobrece o inventor.
Os partidos tornam o mundo confuso e cismático.)

V. 1.24 — Canon

*A cité neuue pensif pour condamner,
L'oisel de proie au Ciel se vient offrir:
Après victoire à captifs pardonner,
Cremone et Mantouuë grands maux aura souffert.*

(Na nova urbe, meditando sobre a condenação,
A ave de rapina mostra-se no céu:
Após a vitória perdoa aos cativos,
Cremona e Mântua sofrerão grandes danos.)

VI. 1.3 — Sequenza Secunda

*Quand la lictiere du tourbillon versee,
Et seront faces de leurs manteaux couuerts,
La republique par gens nouueaux vexee,
Lors blancs et rouges iugeront à l'invers.*

(Quando a tempestade derrubar a liteira,
E as capas cobrirem os rostos,
A república será ofendida por novas gentes,
Brancos e russos condenam-se mutuamente.)

Bibliografia

Fontes primárias:

ARISTÓTELES - *On Rethoric*. Trad. George A. Kennedy. Oxford University Press, Oxford, 1991; *Política VII*.(v. HENRIQUES, Miguel C. - Introdução à *Política* de Aristóteles; Edição bilingue, Vega, Lisboa, 1988, pp. 17-38).

BARTEL, Dietrich - *Handbuch der musikalischen Figurenlehre (Manual das figuras de retórica musical)*. Laaber Verlag, Freiburg, 2004.

Bíblia Sagrada, Difusora Bíblica, Franciscanos Capuchinhos, Lisboa/Fátima, 2002.

BURMEISTER, Joachim – *Musical Poetics (Hypomnematum musicae poeticae)*. Ed. de Claude V. Palisca. Yale University Press, London, 1993.

CICERO, Marcus Tullius - *De oratore (Livro III)*. Trad. H. Rackham. Vol 2. Harvard University Press, Cambridge MASS, 1948.

COIMBRA, Leonardo – “A existência de Deus”, in *Dispersos III – Filosofia e Metafísica*. Editorial Verbo, Lisboa, 1988, p. 110-122.

D’INDY, Vincent - *Cours de Composition Musicale, Livre I*. Durand, Paris, 1903 (ed. rev. 1950).

FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Trad. Pedro Tamen. Relógio de Água, Lisboa, 1994.

FREUD, Sigmund – “Medusa’s Head”, in *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud (XVIII)*. Hogarth, London, 1964; “As pulsões e suas vicissitudes”, “O Inconsciente”, “Para além do princípio do prazer” in *Textos Essenciais da Psicanálise (I)*. Trad. Inês Busse. Europa-América, Lisboa, 1995.

DUFRESNE, Michel – *Nostradamus: Première Centurie*. Pygmalion, Paris, 1989.

ELIADE, Mircea - *Aspectos do mito*. Trad. Manuela Torres. Edições 70, Lisboa, 2000;
Naissances mystiques: Essais sur quelques types d'initiation. Gallimard, Paris, 1959;
Tratado de História das Religiões. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. Edições ASA, Porto, 2004.

GALILEI, Vincenzo - *Dialogo della musica antica e della moderna*. Broude Brothers, New York, 1967 (edição fac-simile do manuscrito).

GEORGE, Stefan – *Die Gedichte (Poesia completa)*. Klett-Cotta, Stuttgart, 2003.

GEVAERT, F. A. – *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*. Annoot-Braeckman, Gant, 1881.

GOETHE, Wolfgang J. von – *Sämtliche Werke*. Münchner Ausgabe, München, 1987.

HANSLICK, Eduard – *Do belo musical*. Trad. Artur Morão. Edições 70, Lisboa, 2002.

JUNG, C.-J. - *Métamorphoses de l'Âme et ses Symboles*. Trad. Yves le Lay. Georg, Genebra, 1993.

LEVI-STRAUSS, Claude – *Mito e Significado*. Trad. António Marques Bessa. Edições 70, Lisboa, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane – *Poésies*. Bernard Flageul, ed., Bookking International, Paris, 1993

MASTROCOLA, Paola – *Rime e Lettere di Michelangelo*. Unione Tipografico-Editrice Torinese. Torino, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich – *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Guimarães Editores, Lisboa, 2000; *Correspondência com Robert Wagner*. Trad. Maria José de la Fuente. Guimarães Editores, Lisboa, 2001.

RAMEAU, Jean Philippe - *Traité de l'harmonie*. Colección Facsimil (Serie a), Arte Tripharia, Madrid, 1984.

RIEHMANN, Hugo - *Catechismus der Musik*, Leipzig, 1888.

SAUSSURE, Ferdinand de - *Cours de Linguistique Générale*. Ed. crítica de Tullio de Marco. Paris, Payot, 1972.

SCHOPENHAUER, Arthur – *Essai sur le libre arbitre*. Trad. Salomon Reinach. Rivages, Paris, 1992.

WAGNER, Richard - *Das Kunstwerk der Zukunft (A obra de arte do futuro)*. Trad. José M. Justo. Antígona, Lisboa, 2003.

Fontes secundárias:

ADORNO, Theodor W. - *Experiência e Criação Artística: Paralipómenos à Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Edições 70, Lisboa, 2003; *Zu Georgeliedern- Nachwort*. Wiesbaden, 1959 (Inselbücherei Nr. 683); *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. Editora Perspectiva, São Paulo, 2002.

ANSERMET, Ernest – *Escritos sobre la Música*. Trad. Ana Garcia. Idea Books, Barcelona, 2000.

APEL, W. - *The notation of polyphonic music, 900-1600*. Cambridge, 1953.

BAILEY, Walter - *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*. UMI Research Press, Ann Harbor, Michigan, 1984; BAILEY, W. (ed.) – *The Arnold Schoenberg Companion*. Greenwood Press, Westport, Connecticut and London, 1998.

BAYER, Raymond – *História da Estética*. Trad. José Saramago. Editorial Estampa, Lisboa, 1978.

BEAUFILS, Marcel - *Le Lied Romantique Allemand*. Gallimard, Paris, 1956.

BENJAMIN, William - "A Theory of Musical Meter", in *Music Perception* 1, (1984), pp.355-413.

BENOIST, Luc - *Signos, Símbolos e Mitos*. Trad. Paula Taipas. Edições 70, Lisboa, 1999.

BENT, Ian – *Analysis*. MacMillan Press, Houndmills, Hampshire and London, 1987.

BERK, M. F. M. van den - *Die Zauberflöte, een alchemistische allegorie (A Flauta Mágica – uma alegoria alquímica)*. Tilburg University Press, Tilburg, 1995.

BERMAN, Laurence – *The Musical Image: a Theory of Content*. Greenwood Press, Westport, Connecticut and London, 1993.

BERRY, Wallace – “Metric and Rhythm Articulations in Music”, in *Music Theory Spectrum* 7 (1985), pp.7-33; *Structural Functions in Music*. Prentice Hall, Englewood Cliffs NJ, 1976.

BONDS, Mark Evan – *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Harvard University Press, Cambridge MA and London, 1991.

BOUCOURECHLIEV, André - *A Linguagem Musical*. Trad. António Maia da Rocha. Edições 70, Lisboa, 2003.

BOULEZ, Pierre – *Orientations*. Christian Bourgois, Paris, 1985.

BOWER, C. – “Boethius and Nichomachus: An essay concerning the sources of De institutione musica”, in *Vivarium* 16 (1978), pp.1-45.

BOYLE, John David – “An Exploratory Investigation of Meter Perception”, in *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 91 (1987), pp.10-14.

BRANDE, Juliane, HAILEY; Christopher e HARRIS, Donald, eds. - *The Berg-Schoenberg Correspondence – Selected Letters*. Macmillan, London, 1987.

BREICHA, Otto - *Gerstl und Schönberg: Eine Beziehung (Gerstl e Schönberg: uma relação)*. Galerie Wetz, Salzburg, 1993.

BRINKMANN, Reinhold – “Schönberg und George. Interpretation eines Liedes” (Schönberg e George. Interpretação de um lied). *Archiv für Musikwissenschaft (Arquivo de Ciências Musicais)* 26:1, Wiesbaden (1969), pp.1-28; “The Lyric as Paradigm: Poetry and the Foundation of Arnold Schoenberg’s New Music”, in *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte, Ästhetik, Theorie: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60 Geburtstag*. Danuser, Hermann. et al. (eds.), Laaber Verlag (1988), pp. 679-693.

BROWER, Candace - "Memory and the Perception of Rhythm", in *Music Theory Spectrum* 15:1 (1993), pp.19-35.

BROWN, Julie - *Schoenberg’s Das Buch der hängenden Gärten: Analytical, Cultural and Ideological Perspectives* (Tese de Doutorado). King’s College, University of London, London, 1993.

BURKHOLDER, J.P. - “Schoenberg the Reactionary”, in *Schoenberg and his world* (I parte, 7º ensaio). Ed. Walter Frisch. Princeton University Press, Princeton NJ, 1999, pp.162-194.

CLARKE, Eric F. – “Levels of Structure in the Organization of Musical Time”, in *Contemporary Music Review* 2:1 (1987), pp.211-238.

CONE, Edward T. - *Musical Form and Musical Performance*. W. W. Norton, New York NY, 1968; “Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg’s Harmony”, in *Perspectives of New Music* 13 (1974), pp. 21-45.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. – *Estructura rítmica de la música*. Trad. T. Paul Silles. Idea Books, Barcelona, 2000.

COTTE, Roger J. V. – *Música e Simbolismo*. Trad. Rolando Roque da Silva. Editora Cultrix, São Paulo, 1995.

CYRAN, Katherine Maria - *Arnold Schönberg’s Opus 15 Das Buch der Hängenden Gärten: Selected Form Analyses in Light of the Composer’s Cultural Milieu* (Tese de Doutorado). University of Louisville, 1986.

DAHLHAUS, Carl - *Between Romanticism and Modernism*. Trad. Mary Whittall. University of California Press, Berkeley, Los Angeles CA, 1989; *Estética musical*. Trad. Artur Morão. Edições 70, Lisboa, 2003; *Nineteenth-Century Music*. Trad. J. Bradford Robinson. University of California Press, Berkeley Los Angeles CA, 1989; *The Idea of Absolute Music*. Trad. Roger Lustig. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1991; *Schoenberg*. Éditions Contrechamps, Genève, 1997.

DALLEY, Stephanie - *Myths of Mesopotamia – Creation, the Flood, Gilgamesh and Others*. Oxford University Press, Oxford, 1989.

DAVIES, Stephen – *Musical Meaning and Expression*. Cornell University Press, Ithaca and New York, 1994.

De BRAGARD, R. – “Boethiana: Études sur le De institutione musica de Boèce”, in *Hommage à Charles van den Borren*, Antuérpia (1945), pp.84-139.

DIAS, Carlos A. – *Freud para além de Freud*. Fim de Século, Lisboa, 2000.

DILL, Heinz J. – “Schoenberg’s George-Lieder: The Relationship Between Text And Music in Light of Some Expressionist Tendencies”, in *Current Musicology* 17 (1974), pp.91-95.

DOMEK, Richard - “Historical and Fresh Approaches to Analysis: Some Aspects of Organization in Schoenberg’s *Book of the Hanging Gardens op. 15*”, in *College Music, Music Symposium* 19:2 (1979), pp.111-128.

DUMESNIL, René – *Le rythme musical*. La Colombe, Paris, 1949.

DÜMLING, A.- *Die fremden Klänge der hängenden Gärten (Os sons estranhos dos Jardins Suspensos)*. Kindler, Munique, 1981.

DUNSBY, Jonathan – *Schoenberg: Pierrot Lunaire*. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

DURAND, Gilbert – *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Edições 70, Lisboa, 1995.

EPSTEIN, David - *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*. MIT Press, Cambridge MA, 1979.

FEDERHOFER, Helmut – “Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg” (A relação de Heinrich Schenker com Arnold Schönberg) in *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*, n. 33. Österreichische Akademie der Wissenschaften (1982), pp.369-390.

FEIL, Arnold - *Franz Schubert. Die schöne Müllerin-Winterreise*. Trad. Odile Demange. Actes Sud, Marselha, 1997.

FISHER, George - "Text and Music in Song VIII of *Das Buch der Hängenden Gärten*", in *Theory Only* 6:2 (1982), pp.3-15.

FORTE, Allen - "Concepts of Linearity in Schönberg's Atonal Music: A Study of the Opus 15 Song Cycle", in *Journal of Music Theory*. Yale University Press, New Haven, Connecticut (Fall 1992), pp. 285-382; "Foreground Rhythm in Early Twentieth-Century Music", in *Music Analysis* 2:3 (1983), pp.132-147.

FRIEDHEIM, Philip – "Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions", in *Journal of the American Musicological Society* 19:1 (1966), pp.59-72.

FRISCH, Walter – *Schoenberg and his World*. Blackwell Publishing, Oxford, 2001.

GERVINK, Manuel – *Arnold Schönberg und seine Zeit (Arnold Schönberg e o seu tempo)*. Laaber Verlag, Regensburg, 2000.

GOHER, Alexander – "Schoenberg's *Gedanke* Manuscript" in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Vol. 2:1 (1977), pp. 4-25.

GRIJP, Louis Peter, SCHEEPERS, Paul eds. – *Van Aristoxenos tot Stockhausen I-II*. Wolters-Noordhoff, Groningen, 1990.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.- *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Gradiva, Lisboa, 2001.

GRUBER, Gerold W. (ed.) – *Arnold Schönberg: Interpretation seiner Werk (A interpretação das obras de Arnold Schönberg)*. Laaber Verlag, Regensburg, 2002.

HASTY, Christopher - *Meter as Rhythm*. Oxford University Press, Oxford, 1997; "Phrase Formation in Post-Tonal Music", in *Journal of Music Theory* 28 (1984), pp.167-190.

HAYES, Malcom – *Anton von Webern*. Phaidon, Londres, 1995.

HAWKES, T. - *Structuralism and Semiotics*. Methuen, Londres, 1977.

HEFLING, Stephen E. - *Rhythmic alteration in seventeenth- and eighteenth-century music*. Schirmer Books, New York NY, 1993.

HERTZ, David Michael - "The Book of the Hanging Gardens", in *Turning of the World: The Musico-Literary Poetics of the Symbolist Movement* (cap. V, pp. 134-166). Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.

HILLER, Egbert - *Entrückung, Traum und Tod. Zum Verhältnis von Text und Atonalität im Vokalschaffen von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern. (Rapto, Sonho e Morte. Relação entre texto e atonalidade na obra vocal de Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern)*. Lafite, Viena, 2002.

HOFFMANN, E. T. A. - *Schriften zur Musik*. Schnapp, Munique, 1963.

HOROWITZ, M. B.- *Vocal Melody in Schoenberg's Opus 15: Boundaries of Text and Register* (Tese de Doutorado). Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1985.

HOSLER, Bellamy - *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in 18th-Century Germany*. UMI Research Press, Ann Arbor MI, 1981.

JAMEUX, Dominique - *Berg. Solfèges/Seuil*, Paris, 1980.

KALLIR, Jane - *Richard Gerstl, Oskar Kokoschka*. Galerie St. Etienne. New York NY, 1992.

KAUFMANN, Harald - "Struktur in Schönbergs Georgeliedern" (A estrutura dos *George Lieder* de Schönberg") in *Musik-Konzepte-Arnold Schönberg*, Sonderband, München (XII-1980), pp.83-92.

KERMAN, Joseph, ed. – *Music at the Turn of the Century: A 19th-Century Reader*. University of California Press, Los Angeles CA, 1990; *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. Col. Opus 86, Martins Fontes, São Paulo, 1987.

KIVY, Peter – *Music Alone: Philosophical Reflection on the Purely Musical Experience*. Cornell University Press, Ithaca NY 1990; *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Cornell University Press, Ithaca NY, 1984.

KLIENEBERGER, H.R. - *George, Rilke, Hofmannstahl and the Romantic Tradition*. H.D. Heinz, Stuttgart, 1991.

KRAMER, Jonathan D. - "Studies of Time and Music: A Bibliography", in *Music Theory Spectrum* 7 (1985), pp. 72-106; *The Time of Music*. Schirmer Books, New York NY, 1988.

KRAMER, Lawrence - *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles CA, 1986; "Decadence and Desire: The *Wilhelm Meister* Songs of Wolf and Schubert", in *Music at the Turn of the Century*. Joseph Kerman, ed., University of California Press, Berkeley and Los Angeles CA, 1990.

KREBS, Harald - "Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance", in *Journal of Music Theory* 31 (1987), pp.99-120; "Tonalität in Schönbergs 'Atonaler' Musik: Die Aussage der Skizzen" (Tonalidade na música 'atona' de Schönberg e a sua expressão nos esboços), in *Musiktheorie* 4:3 (1989), pp. 223-234.

LEEuw, Ton de – *Muziek van de Twintigste Eeuw: Een onderzoek naar haar Elementen en Structuur (Música do séc. XX: uma investigação sobre os seus elementos e estruturas)*. Bohn, Scheltema & Holkema, Utrecht, 1977.

LEIBOWITZ, René – *Schoenberg*. Trad. Hélio Ziskind. Editora Perspectiva, São Paulo, 1981.

LERDAHL, Fred, JACKENDOFF, Ray – *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, Cambridge. MA, 1983.

LEROI-GOURHAN, André – *O Gesto e a Palavra II: memória e ritmos*. Trad. Emanuel Godinho. Edições 70, Lisboa, 1983.

LESSEM, Alan Philip - *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg – The Critical Years: 1908-1922*. UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1979.

LEWIN, David - “A Way into Schoenberg’s Opus 15, Number 7”, in *Theory Only* 6:1 (1981), pp. 3-24.

LINDGREN, J. Ralph - *The Early Writings of Adam Smith*. Ed. J. Ralph Lindgren, New York NY, 1967.

LIST, K. – “Schoenbeg and Strauss”, in *Kenyon Review* 7 (1941), S., pp. 57-68.

LITTLEFIELD, Richard - *Frames and Framing: The Margins of Music Analysis* (Tese de Doutoramento). Acta Semiotica Fennica XII, Approaches to Musical Semiotics, vol. 2. Helsinki: International Semiotics Institute, 2001.

LOURENÇO, Frederico – *Grécia revisitada*. Cotovia, Lisboa, 2004.

MACDEAN, Jerry - *Evolution and Continuity in Schoenberg’s George Songs, Op.15* (Tese de Doutoramento). University of Michigan, 1971.

McCALL, Henrietta - *Mesopotamian Myths*. British Museum Publications, London, 1990.

McNAB, Grace A. L. - *Tonal Voice-Leading in Schoenberg’s Op. 15* (Tese de Mestrado). University of British Columbia, 1982.

MEYER, L. B. - *Emotion and Meaning in Music (Note on Image, Processes, Connotations, Moods)*. The University of Chicago Press, Chicago, 1956.

MORGAN, Robert P. - "The Theory and Analysis of Tonal Rhythm", in *The Musical Quarterly* 64:4 (Fall, 1978), pp.435-473; *Twentieth Century Music*. W. W. Norton, New York, 1991.

MORRISON, Charles D. – "Syncopation as motive in Schoenberg's op.19, ns. 2, 3 and 4", in *Music Analysis* 11:1 (1992). Blackwell Publishing, Malden, pp. 75-93.

NARMOUR, Eugene – "Some Major theoretical Problems Concerning the Concept of Hierarchy in the Analysis of Tonal Music", in *Music Perception* 1:3 (1983), pp.129-199.

NATTIEZ, Jean-Jacques - *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Trad. Carolyn Abbate. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990; *Musicologie générale et sémiologie*. Christian Bourgois, Paris, 1987; "La signification comme paramètre musical", in *Musiques II – Les Savoirs Musicaux*. Actes Sud/Cité de la Musique, Marseille, 2004, pp.256-289.

NEIGHBOUR, O.; GRIFFITHS, P.; PERLE, G. – *Second Viennese School*. W. W. Norton, New York, 1988.

NEGREIROS, Vasco – "Explorando a Motívica Rítmica Europeia". Textos pedagógicos, Universidade de Aveiro, 2001; "Introdução às Figuras de Retórica Poético-Musical". Textos pedagógicos, Universidade de Aveiro, 2002.

NEUWIRTH, Gösta - *Arnold Schönberg, Drei Klavierstücke op.11*, Insel Ausgabe, Wiesbaden, 1969; "Schönbergs George-Lieder op. 15 – Die Entwürfe zum XIV Lied" (O esboço para a XIV canção dos *George Lieder* op.15 de Schönberg) in *Bericht über den I Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Rudolf Stephan (Comunicação do 1º Congresso Internacional da Sociedade Schönberg)*. Verlag Elisabeth Lafite, Viena, 1974, pp.147-158.

NICOLAS, François – *La singularité Schoenberg*. Les Cahiers de l'IRCAM, L'Hamarttan, Paris, 1997.

NONO, Luigi - *Écrits*. Christian Bourgois, Paris, 1993.

NORTON, Robert E. - *Secret Germany: Stefan George and his circle*. Cornell University Press, Ithaca and London NY, 2002.

PAYNE, Anthony - *Schoenberg*. Oxford University Press, London, 1974.

PAYNTER, J.[et al.],eds. – *Companion to Contemporary Musical Thought* (vol 2). Routledge, London and New York, 1992.

PERETZ, Isabelle – “Le cerveau musical”, in *Musiques II – Les Savoirs Musicaux*. Actes Sud/Cité de la Musique, Marseille, 2004.

PFISTERER, Manfred – *Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg (Estudos sobre a técnica de composição das primeiras obras atonais de Arnold Schönberg)*. Hänssler-Verlag, Neuhausen, Stuttgart, 1978.

POVEL, D. J.; ESSENS, P. – “Perception of Temporal Patterns”, in *Music Perception 2* (1985), pp. 411-441.

PROEBST, Eugen (org.) – *Die neue Musik*. C. C. Buchners Verlag, Bamberg, 1961.

RANDEL, Don Michael (org.) -*Harvard Concise Dictionary of Music*. Belknap Press (Harvard University Press), Cambridge and Londres, 1978.

RAUCHHAUPT, Ursula von – “The String Quartets of Arnold Schoenberg: A Documentary Study” (Notas de capa da gravação de Quartetos da Segunda Escola de Viena. Deutsche Gramophon n.º 419 942-2, 1987).

RIBEIRO, Paula Gomes - *Le drame lyrique au début do XXéme siècle*. L'Hamarttan, Paris, 2002.

RICOEUR, Paul – *Teoria da interpretação*. Trad. Artur Morão. Edições 70, Lisboa, 2000.

ROSEN, Charles - *Schoenberg*. Trad. Pierre-Étienne Will. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979; *La Génération Romantique*. Trad. Georges Bloch. Gallimard, Paris, 2002.

ROSENTHAL, David – “A Model of the Process of Listening to Simple Rhythms”, in *Music Perception* 6 (1989), pp. 315-328.

SCHACHTER, Carl – "Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study", in *Music Forum* 4 (1976), pp. 281-334; "Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction", in *Music Forum* 5 (1980), pp. 197-232; "Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter", in *Music Forum* 6.1 (1987), 1-60.

SHARPE, R. A. – *Music and Humanism: an essay in the aesthetics of music*. Oxford University Press, Oxford, 2000.

SCHENKER, Heinrich - *Der Freie Satz (Free Composition)*. Longman, New York NY, 1979.

SCHERING, A. – “Carl Philipp Emanuel Bach und das redende Prinzip” (Carl Philipp Emanuel Bach e o princípio da expressão), 1938, [ce] CPEB_BeitrLW (1993), pp. 389-406.

SCHMIDT, Marlene – *Zur Theorie des musikalischen Charakters (Para uma teoria dos caracteres musicais)*. Musikverlag Emil Katzibichler, München-Salzburg, 1981.

SCHÖNBERG, Arnold – “Analysis of the Four Orchestral Songs op. 22”, in *Perspectives of New Music*, iii/2 (trad. Claudio Spies), 1965; *Berliner Tagebuch (Diários de Berlim)*.

Joseph Rufer, Propyläen (ed.), Berlin, 1974; *Fundamentals of Musical Composition*.
Gerald Strang e Leonard Stein (eds). Faber & Faber, London and Boston, 1967 (1985, 6ª edição); *Harmonielehre (Tratado de Harmonia)*. Trad. Ramon Barce. Real Musical, Madrid, 1995; *Arnold Schoenberg: Letters*. Erwin Stein (ed.). Trad. Eithne Wilkins e Ernst Keiser. St. Martin's Press, New York NY, 1965; *Models for Beginners in Composition*. Schirmer, New York NY, 1943; *Pierrot Lunaire op. 21 – Vorwort*. Universal Edition, Viena, 1914; *Style and Idea*. Trad. Leo Black. Leonard Stein (ed), Faber & Faber, London and Boston, 1975; *Testamentsenwurf*. Arnold Schönberg Institute (MS 1909), Los Angeles CA.

SCHOENBERG-BUSONI; SCHOENBERG-KANDINSKY – *Correspondances, Textes*. Éditions Contrechamps, Genève, 1995.

SCHÖNBERG-NONO, Nuria - *Arnold Schönberg: 1874-1951: Lebensgeschichte in Begegnungen (História de uma vida de encontros)*. Ritter, Klagenfurt, 1992.

SCHORSKE, Carl - *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. Weidenfeld & Nicholson, London, 1979.

SCOTT, J. Copeland - *Structural Principles in Schoenberg's Song Cycle op. 15 and their Anticipation in Some late Works of Brahms* (Tese de Doutorado). Universidade de Baltimore, Maryland, 1973.

SCRUTON, Roger – *The Aesthetics of Music*. Oxford University Press, Oxford, 1999.

SESSIONS, Roger - *Problems of Modern Music (Problems and Issues Facing the Composer Today)*. Ed. Paul H. Lang, Norton, New York NY, 1962.

SILVERTON, Jann Jacobs - *A Grundgestalt Analysis of Op. 15, Das Buch der Hängenden Gärten by Arnold Schoenberg on Poems of Stefan George* (Tese de Doutorado). Northeastern University, 1986.

- SIMMS, Bryan R. - *The Atonal Music of Arnold Schoenberg: 1908/1923*. Oxford University Press, Oxford, New York, 2000.
- SMITH, Glenn Edward - *Schoenberg's Book of the Hanging Gardens: an Analysis* (Tese de Mestrado). Indiana University, 1973.
- SMITH, Joan Allen - *Schoenberg and his Circle*. Schirmer, New York NY, 1986.
- SMITS van WAESBERGHE, J. – “The musical notation of Guido d’Arezzo”, in *Musica Disciplina* 5:51 (1951), pp. 15-53.
- SOLER, Josep – *Fuga: tecnica e historia*. Antoni Bosch, Barcelona, 1980.
- SPIESS, Lincoln Bunce – “The diatonic chromaticism of the Enchiriadis treatises”, in *Journal of the American Musicological Society* 12:1 (Spring 1959), pp.1-6.
- SPILLMAN, R.; STEIN, D. – *Poetry in Song: Performance and Analysis of Lieder*. Oxford University Press, New York and Oxford, 1996.
- STEIN, Erwin - *Orpheus in New Guises*. Barrie and Rockliff, London, 1953; *Schoenberg*. Scribner, New York, 1937.
- STEIN, Leonard - “The Atonal Period in Schoenberg’s Music”, in *The Arnold Schönberg Companion* (cap.V). Walter B. Bailey, ed., Greenwood Press, Westport, 1998.
- STEWART, R. J. – *Música e Psique*. Trad. Carlos Afonso Malferari. Editora Cultrix, São Paulo, 1995.
- STRAUSS, Joseph - *Introduction to Post-Tonal Theory*. Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 2000.

STROH, Wolfgang Martin – “Schoenberg’s Use of Text as a Musical Control in the 14th Georgelied, Op. 15”. Trad. Barbara Wetergaard in *Perspectives of New Music* 6 (1968), pp.35-44.

STRUNK, Oliver - *Source Readings in Music History*. W. W. Norton & Co., New York NY, 1950.

STUCKENSCHMIDT, H. H. – *La música del siglo XX*. Trad. María Calonge e Javier Torrente Malvido. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1960.

SWIFT, Richard – “Tonal Relationships in Schoenberg’s *Verklärte Nacht*”, in *Music at the Turn of Century*. Ed. Joseph Kerman, University of California Press, Berkeley Los Angeles CA, 1990.

TIMMS, Edward - *Karl Kraus Apocalyptic Satirist – Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. Yale Univesrity Press, New Haven, 1986.

WEST, M. L. – *Ancient Greek Music*. Clarendon Paperbacks, Oxford, 1994.

WHITE, John D. - *Theories of Musical Texture in Western Music*. Garland Publishing, New York and London, 1995.

WHITTALL, Arnold – “Tonaliy and the Emancipated Dissonance: Schoenberg and Stravinsky” in *Models of Musical Analysis*. Jonathan Dunsby (ed.), Blackwell Publishers, Oxford (1993), pp. 20-41.

WISNIK, José Miguel – *O Som e o Sentido*. Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

YESTON, Maury - *The Stratification of Musical Rhythm*. Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1976.

ZUCKERKANDL, Victor - *Sound and Symbol: Music and the External World*. Pantheon Books, New York NY, 1956.

ZULETA, Luis T. – “The Gregorian Chant Rythm”, in *Canticum Novum*, Bogota, 2003.